



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»
Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual¹.

Francisco Aiz Gracia

Sociólogo.

1. Introducción²

Nos interesan las dinámicas del cambio artístico en el flamenco, a las que nos vamos a acercar focalizando nuestra mirada en el ámbito del espectáculo, concretamente en el espectáculo de baile flamenco. Tratamos así de comprender las condiciones de producción artística que permiten la innovación artística en el baile flamenco y que le sitúan como precursor de buena parte de los cambios artísticos que tienen lugar en el flamenco en general. Partiendo de la hipótesis de que el baile es hoy por hoy subgénero aventajado dentro del flamenco —pionero de la transformación artística a la que estamos asistiendo— nuestro propósito aquí es analizar los aspectos socio-productivos que contribuyen a este liderazgo en el cambio.

Cuestiones como el cambio de paradigma artístico, el mercado, la globalización cultural y la creación e independencia artística, recorren este texto como elementos transversales decisivos para comprender estos cambios y para entender tanto el actual apogeo del baile flamenco como el estado de cosas que rodea al arte flamenco, especialmente desde Andalucía.

En el itinerario de este análisis, en primer lugar nos acercamos a las transformaciones recientes en los principales espacios de presentación y ámbitos de distribución territorial del baile flamenco (el paso de los festivales de verano a los teatros de los grandes eventos), que vienen a estar determinadas por el proceso de globalización cultural y las asimetrías en las dinámicas artísticas que este proceso trae consigo. Luego indagamos en las circunstancias históricas asociadas al relevo de marco ideológico y que contribuyen hoy a su talante artístico aperturista. Pasamos a estudiar las formas de financiación, la manera en que éstas contribuyen a instaurar determinados modelos de producción-distribución y condicionan las pautas de creación artística. Después analizamos la paulatina instauración de nuevos

1. Este texto forma parte de los resultados provisionales de la investigación en curso correspondiente a la tesis doctoral dirigida por Gerhard Steingress e inscrita en el Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla.

2. A lo largo del texto vamos a expresar los plurales genéricos en femenino. En castellano al hacer referencia a hombres y mujeres en plural se usa el género masculino, p.e. <<los bailaores>>, <<los artistas>>,. Nosotros en este caso diremos: <<las bailaoras>>, <<las artistas>>, <<las extranjeras>>, <<las aficionadas>>, etc., refiriéndonos tanto a mujeres como a hombres. No ha de entenderse como un objetivo de modificación del castellano, sino más bien como una invitación a detectar el modo en que la producción científica está calada de valoraciones de género. Comprobarán que este desplazamiento cambia las apreciaciones y contribuye ponderar de forma crítica aquellas valoraciones. Esperamos que disculpen este ardid, que se nos hace particularmente apropiado cuando el tema abordado es el baile flamenco, desarrollado mayoritariamente por mujeres.

perfiles profesionales y las dinámicas de creación artística relacionadas con la innovación: la actitud del riesgo y sus consecuencias para el campo artístico. Por último, abordamos la importancia que para estas transformaciones supone el reemplazo de los públicos.

2. Mudanza de espacios del espectáculo flamenco: de los festivales de verano a los festivales globales, de los pueblos a las grandes ciudades.

2.1. De los festivales de verano a los festivales globales

Atentos a la evolución artística del espectáculo flamenco, conviene prestar interés a las transformaciones que se han producido en los ámbitos de presentación escénica y analizar el modo en que estas transformaciones influyen como condicionantes de la creación y la práctica artística de nuestros días. Aludiremos a la transición de los modelos dominantes de presentación: de los festivales de verano a los grandes festivales globales de hoy, y a los cambios socio profesionales que este relevo implica.

2.1.1. El cante sobre el baile

Los festivales de verano de flamenco surgen en los setenta, al calor de la época de la revalorización, y se instauran durante el mairenismo. Viven su auge en los 80 y los 90, y hoy se encuentran en declive: “después de la era de Antonio Mairena los ‘festivales’ terminaron por caer al punto de mayor desinterés, aunque pervivan”³. Tienen lugar en numerosos pueblos andaluces (aunque también en algunos no andaluces), especialmente durante las fiestas del pueblo, y están organizados por los socios de la peña flamenca local. Se acondicionan grandes recintos al aire libre para una única pero larga sesión. Suele tratarse de la sucesión de actuaciones en un extenso programa, **mayormente de cante**, de menor a mayor importancia, que son introducidas por un presentador. El público es sobre todo local, comarcal y –dependiendo de la importancia del evento– hasta estatal. La financiación de estos eventos es una de las nuevas iniciativas de democracia cultural a cargo de los primeros ayuntamientos democráticos tras la dictadura franquista. Estos festivales expresan la competencia entre los pueblos vecinos rivalizando en la calidad de sus carteles (programación). El agotamiento de esta fórmula está asociado a la crisis del paradigma artístico e ideológico del mairenismo –instaurada desde mediados de los años cincuenta–, en la que decaen las reglas, valores y orientaciones artísticas de esta fórmula y a la que haremos alusión más tarde. Conviene insistir en que los festivales de verano tienen al cante como principal protagonista, lo que queda constatado en el nombre de algunos de ellos: “festival de cante grande”, “festival de cante jondo”, etc. Entre los festivales más destacados podemos mencionar algunos como Mairena del Alcor, Utrera, Lebrija y Morón de la Frontera.

3. Ángel Álvarez Caballero, en la conferencia “La evolución del espectáculo flamenco” pronunciada en las “I Jornadas sobre la Programación y Difusión del Flamenco”, 13-14 de diciembre de 2001, Sevilla, Feria Mundial de Flamenco - Biental de Flamenco. Ver también Gómez, A., 1994.

2.1.2. El baile sobre el cante

Llamamos grandes festivales globales a los eventos musicales de flamenco de gran formato que tienen lugar en unas pocas ciudades andaluzas, estatales e internacionales y que concentran una producción de espectáculos y actuaciones considerable en proporción a la oferta de acontecimientos anuales. La duración aproximada de estos eventos es entre dos semanas y un mes, con una oferta variada de actividades entre las que destacan los grandes espectáculos, cada uno de los cuales transcurre en una sesión por noche en un teatro o espacio similar. La Bienal de Flamenco de Sevilla se ha mantenido como pionera en este formato a lo largo del tiempo desde los años noventa, recibiendo atención privilegiada el subgénero del baile flamenco. Una atención preferente que se mantiene como denominador común de la mayoría de festivales globales y gracias a la cual el baile se sofisticó en la coreografía y en otros aspectos que veremos más adelante. Los llamamos festivales globales por su interconexión y gran proyección internacional, que permiten un seguimiento internacional y hacen que la mayor parte de su público sea de origen extranjero. Hoy, los festivales globales programan mirándose entre sí, bien espoleados por la competencia entre iguales, bien —en el caso de los españoles— como expresión de la competencia entre las instituciones organizadoras, a menudo de diferente signo político.

Entre los festivales globales, en su edición correspondiente al año 2004, destacamos: XIII Bienal de Flamenco de Sevilla; VIII Festival de Jerez; IV Flamenco Festival U.S.A.; XII Festival Flamenco Caja Madrid; LIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada; XVII Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba; XLIV Festival Internacional del Cante de las Minas, La Unión; XVI Festival de Mont de Marsan.

Además de los cambios en el modelo de presentación y su distribución territorial, prestemos atención a los cambios del espectáculo en cuanto a su formato de presentación: el baile se instala de nuevo en el teatro.

2.1.3. Condiciones técnicas de presentación: del espontaneísmo al perfeccionamiento.

Para comprender lo que ha supuesto el relevo protagonístico del baile sobre el cante, y del teatro sobre el escenario de los clásicos festivales de verano, sirva esta comparación.

Por un lado, las condiciones técnicas de un festival descritas críticamente por Agustín Gómez: "El desastre de un festival empieza en su estructura tercermundista: deficiente iluminación, barra mal situada, asientos incómodos, un bosque de micrófonos que hay que retocar para cada artista que se sienta ante ellos... Todo esto pone nerviosos a los artistas y a su público. Los únicos felices son los cazadores de autógrafos, de la botella de güisqui que anda por allí trasconejada, de anécdotas y murmullos de laterales".

Y añade: "El artista jamás se ocupa de ello a la hora de hacer el contrato. Si pone alguna condición es la de cantar a tal hora o de ir en tal o cual lugar en el orden del programa. Jamás impone una determinada megafonía, algún elemento de camerino para su comodidad; si es bailaora jamás se adelanta, aunque sea unas horas antes, para inspeccionar el tablao. Sólo he conocido tres casos absolutamente excepcionales: Antonio [Ruiz Soler], Mario Maya y Blanca del Rey, siendo la más exigente para la sonoridad y calidad del tablao este última".

Y concluye. “En el momento justo de subir arriba es cuando advierten que la megafonía es malísima, que la silla se derrenga, que las tablas no suenan, que la luz es molesta”⁴.

Por otro lado, la relación de categorías profesionales descritas en la ficha técnica del espectáculo de baile “Dime”, de la Compañía Javier Barón, la pasada Bienal en el Teatro Central⁵ (9-09-02), que no describe una forma de funcionamiento, pero permite figurárnosla: Vestuario; Zapatería; Patronista costurera; Maquinaria y regiduría; Sonido; Diseño de iluminación; Dirección musical; Escenografía; Construcción de escenografía / cámara negra; Dirección de escena; Producción ejecutiva⁶.

A grosso modo, estos dos casos nos sirven como ilustración con la que contrastar dos contextos y modelos de presentación bastante distintos en su preparación, desarrollo y diferenciación de funciones. Mientras que en el caso de los festivales de verano prima el espontaneísmo y el voluntarismo en la gestión y realización de los eventos, en los festivales globales se percibe un profesionalismo y perfeccionamiento de la puesta en escena.

2.2. Hacia la sofisticación de la presentación escénica

Esta “mudanza” de los ámbitos escénicos tipo festivales de verano hacia los programas de los nuevos festivales globales ha estado asociada a la correspondiente “mudanza” en la concepción del espectáculo. Según palabras de Ortiz Nuevo, uno de los artífices de la Bienal de Flamenco y director de buena parte de las ediciones.

“Si en las primeras bienales, lo que se planteaba en los escenarios eran conciertos más o menos bien organizaos, a partir de la tercera [1984] ya el hecho teatral, el concepto de espectáculo, el sentido del ritmo, no ya de las actuaciones en concreto, sino del conjunto de las obras que se planteaban, tienen una escenificación. Yo recuerdo como a partir de la tercera Bienal desaparece del escenario la figura del presentador. Era una figura absolutamente irrenunciable, y [aunque] a mi modo de entender, más que ayudar al conocimiento y al disfrute de los flamencos, estorbaba. Eso es una senda, un camino que se empezó a recorrer y que todavía continúa”⁷.

Asistimos desde los años noventa a una clara tendencia hacia la especialización de los espectáculos liderada por el baile. En estos se aprecia una sofisticación y mayor elaboración de la coreografía, pero también de la dirección escénica, iluminación, sonido y música. Tal como declara José Luis Castro Blandón, director del Teatro de la Maestranza de Sevilla (1800 localidades) en relación al espectáculo de baile.

“Lo he visto crecer, soy optimista, sobre todo en una línea –dentro de todos los espectáculos y artes, música y ópera en general– lo he visto crecer en la presentación. He trabajado como director de escena colaborando con el flamenco y he visto como hay una gran interés y esfuerzo por presentarlo con niveles de rigurosidad y calidad, seriedad que no existían en esos

4. Agustín Gómez, 1994:30.

5. No estamos hablando de una superproducción. Como referencia apuntamos que el Teatro Central dispone de 450 localidades.

6. La *ficha artística* de este mismo espectáculo: baile y coreografía; artista invitado; cante; guitarras; percusión; recitador; funambulista; participación especial; música; selección de textos; adaptación de textos cantados.

7. Ortiz Nuevo, J. L. Ponencia introductoria a la Mesa Redonda “La evolución de espectáculo flamenco”.

primeros momentos cuando empecé hace 15 años. Yo pienso que ese es el camino. Eso se agradece, y lo digo como director de espacio escénico donde hay que vender entradas”⁸. El concepto de arte como actividad colectiva de la que habla Becker (1984) se va acentuando en el espectáculo flamenco. Prima un planteamiento de trabajo coral en el espectáculo basado en la especialización y orientado a la orquestación de haceres. En palabras de José Luis Ortiz Nuevo.

“Hay que cuidar la producción ...el artista no puede ser, no debe ser escenógrafo, iluminador, director escénico, guionista, etc. En el momento en que el hecho flamenco se plantea con esos otros parámetros y circunstancias, ha de contemplar la necesidad de que no sólo el canto, baile y música tengan calidad extraordinaria, sino que también lo tengan estos otros elementos de la naturaleza escénica, como son desde la propia producción, hasta la propia iluminación, vestuario, etc”⁹.

Pero también se practica la colaboración como intersección de disciplinas, préstamos y desafíos artísticos: “Creo que también se empieza ya a colaborar con otros creadores y con otros artistas que no tienen por qué estar en tu onda flamenca, ni mucho menos. Gerardo [Núñez] está trabajando con gente del jazz y es un caso. O Pedro [G. Romero], que viene del arte contemporáneo y colabora con gente del flamenco también”¹⁰.

Javier Latorre critica ciertas formas de representación escénica como “el apalancamiento de lo que no es la danza: la guitarra y el canto, a nivel de la presentación [escénica]. [La] guitarra menos, pero el canto está totalmente anclado en el pasado a nivel de presentación: el guitarrista aquí sentao, aquí el cantaor, aquí el whisky, diez minutos de afinación entre canto y canto. Eso se ha quedao totalmente caduco”¹¹.

No obstante, está por instaurarse la correcta diversificación de espacios que permita el desarrollo de los diversos formatos de presentación más allá del gran espectáculo de baile. “En el mundo, en general, el espectáculo tiene reglas y los espacios también. Ópera al aire libre no la he visto bien hecha nunca. Ver a un cantaor durante dos horas seguidas en la Maestranza no se resiste. No cualquier cosa se puede hacer en un espacio muy grande... En la Maestranza ver a un cantaor a 50 metros, aunque la acústica sea muy buena, aquello pierde mucho”¹². En este sentido, es de destacar la pluralidad de escenarios y propuestas abarcada en el Festival de Jerez¹³.

Aunque no es nuestro interés en este texto ahondar en las novedades musicales e instrumentales, se impone declarar que consideramos obsoleta para estos tiempos de fuerte hibridación la clásica categorización que divide al flamenco en tres subgéneros: canto, toque y baile (en un orden, por cierto, también obsoleto). La entrada de otros instrumentos

8. Declaraciones en la Mesa Redonda “La evolución de espectáculo flamenco”.

9. Ortiz Nuevo, J. L. Ponencia introductoria a la Mesa Redonda “La evolución de espectáculo flamenco”.

10. Declaraciones de Javier Latorre en la Mesa Redonda “Evolución del flamenco”. Latorre es bailarín y coreógrafo de gran reconocimiento formado en los 80 en el BNE. Su compañía ha obtenido el premio a la mejor coreografía en la XII Bienal de Flamenco por el espectáculo de baile –de singular valor coral– “Rinconete y Cortadillo”.

11. Declaraciones de Javier Latorre en la Mesa Redonda “Evolución del flamenco”.

12. Declaraciones de José Luis Castro en la Mesa Redonda “La evolución del espectáculo flamenco”.

13. Visitar www.villamarta.com

musicales no es inédita, pero sí fecunda y de creciente aceptación. Algunos de ellos cuentan con una reciente historia específica, como por ejemplo el cajón, que es desarrollado como instrumento flamenco por el bailar y percusionista Manuel Soler a principios de los ochenta en el sexteto de Paco de Lucía y que ha proliferado con una fuerza inusitada abriendo camino al uso ocasional de otros instrumentos de percusión (congas, dyembé, tabla, darbuca, pandereta, etc)¹⁴.

2.3. Concentración y periferización

Los festivales globales forman parte de una nueva configuración de las dinámicas artísticas propia de la globalización cultural que, según la interpretación de Rodríguez Morató (1999), trae aparejada la concentración de los recursos, contextos de distribución e instancias críticas de legitimación cultural propias de los ámbitos artísticos en las llamadas ciudades globales.

Si los festivales de verano eran eventos de carácter local que tenían lugar por toda la geografía andaluza –y a veces fuera de ella– organizados por peñistas y financiados por ayuntamientos, las actuales citas de los festivales globales están organizadas por instancias oficiales y financiadas por diversas instituciones. Los festivales globales cuentan con nutridos programas de primeras figuras y actividades que concentran a crítica, especialistas y aficionadas estatales e internacionales. Estos últimos son menos numerosos que aquellos primeros y están localizados únicamente en los centros artísticos del flamenco, unas pocas ciudades entre las que destacamos a Sevilla, Jerez, Granada, Madrid y Córdoba, aunque se está dando una ampliación a alguna otra ciudad del norte de Europa y de los EEUU.

Pese a ello, no han dejado de proliferar, tanto en el Estado español como en el ámbito internacional, convocatorias de media y pequeña escala en diversos ámbitos de presentación: peñas flamencas, centros culturales e incluso teatros de pequeñas y grandes ciudades, propuestas que generalmente gravitan en torno a aquellas ciudades globales. Como puede comprobarse en el calendario de festivales de la web del Centro Andaluz de Flamenco (CAF)¹⁵ –resulta fácil distinguirlos de los festivales globales– las presentaciones de estos pequeños eventos tienden a reducirse a un único recital o espectáculo y no al amplio cartel que caracterizaba a los clásicos festivales de verano ni a los grandes eventos actuales. Estos últimos suelen incluir en su programación talleres y seminarios de guitarra, baile o percusión, conferencias, mesas redondas, ruedas de prensa, exposiciones de pintura y fotografía, ciclos de cine, etc. Este carácter aglutinador de diferentes artes y actividades culturales indica la orientación del flamenco hacia un concepto de arte integral.

En el marco de esta nueva configuración del panorama flamenco que temporalizamos desde el comienzo de los años noventa hasta la actualidad, se ha producido una periferización del

14. Para profundizar en la reciente proliferación instrumental del flamenco, a la que el autor atribuye el timón de los futuros cambios en el género, ver el interesante artículo de Juan Vergillos “Un nuevo tiempo flamenco: síntesis y consenso en la nueva sensibilidad”, Sevilla, diciembre de 2002.

<http://www.flamenco-world.com/magazine/about/vergillos/evergillo1.htm>

15. http://caf.cica.es/mundo_flamenco/fcal_festivales.php3

territorio cultural flamenco, una nueva redefinición del mapa territorial de las dependencias con respecto a los estos centros artísticos. Rodríguez Morató (1999) señala ciertos mecanismos de periferización cultural que encontramos relacionados con el proceso de desaparición de los festivales de verano y auge de los festivales globales al que asistimos hoy. El fenómeno de la globalización cultural ha traído consigo el reforzamiento de la centralidad de las grandes ciudades que ya estaba presente en la modernidad. Las diferencias entre las urbes aumentan y tiende a acentuarse un patrón asimétrico en cuanto a la distribución de recursos que en ellas se pueden encontrar¹⁶.

Remitiéndonos a la cultura, constatamos que se agudizan las diferencias territoriales en cuanto a los patrones de disponibilidad de estos recursos. Pensando en un continuum en uno de cuyos extremos se hallan las grandes ciudades como centros artísticos, y en otro las periferias, asistimos a una carrera vertiginosa hacia la globalidad (*locus vacui*) en la que estos centros acumulan infraestructuras y acrecientan su configuración histórica como enclaves emblemáticos de la cultura (principal lugar de innovación artística), mientras que las periferias se alejan cada vez más de la circulación de recursos y posibilidades de creación.

2.4. El festival global por excelencia

El festival pionero de esta nueva configuración territorial —y quizás el mayor evento y escaparate internacional que hoy envuelve al flamenco— ha sido la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, creada en 1980. En la actualidad, un evento como la Bienal de Flamenco, junto con la recién creada la Feria Mundial de Flamenco de Sevilla, se ha convertido en el principal acontecimiento de creación artística y producción internacional de flamenco. Desde la V Bienal (1988), dedicada al baile, se ha trazado una estrecha relación entre los festivales globales y el baile flamenco.

“Celebra Sevilla su V Bienal de Arte Flamenco entre los días 6 de septiembre y 16 de octubre, en una edición dedicada fundamentalmente al Baile. [...] Un concurso de Jóvenes y el Giralillo del Baile, producciones de estreno absoluto, espectáculos teatrales, sesiones cinematográficas, junto a las más claras y tradicionales formas del baile flamenco, conforman un ambicioso panorama de espectáculos que se completa con exposiciones y publicaciones centradas en el mundo de la danza andaluza” (VVAA, 1988: 198).

La importancia del baile ha ido creciendo en tanto que se ha erigido como la estrella de los nuevos festivales globales en su paulatina instauración como los espacios de presentación por excelencia. La Bienal, como algunas de estas grandes convocatorias, con su consigna de espectáculos de estreno, viene marcando los hitos de creación de espectáculos de baile, instaurando ciertos ciclos de creación artística. Es frecuente para numerosas compañías de baile la generalización del ciclo de producción artística de espectáculos marcado por los

16. Beaverstock, Smith y Taylor, en <<A Roster of World Cities>>, distinguen tres tipos de ciudades globales: alfa, o ciudades mundiales con todos los servicios (primero N.Y., Londres, Tokio y París; luego Chicago, Frankfurt, Hong Kong, Los Ángeles, Milán y Singapur); beta, o ciudades mundiales mayores (Bruselas, Madrid, México D.F., Moscú, San Francisco, San Pablo, Seúl, Sydney, Toronto y Zúrich); gamma, o ciudades mundiales menores (Miami, Amsterdam, Barcelona, Berlín, Buenos Aires, Caracas, Ginebra, Montreal, Shanghai, Taipei y Washington) (Citado por Yúdice, 2002).

estrenos de la Bienal de Flamenco cada dos años, así como sus subsiguientes ciclos de distribución a través de las eventuales giras del baile. Estos ciclos acarrearán una serie de consecuencias sobre las pautas de creación artística que no siempre son positivas.

Determinadas artistas del baile acusan cierto estrés creativo por supeditar su inclusión en el programa al estreno de un espectáculo¹⁷. La fuerte competencia instaura una tendencia a la espectacularidad que aumenta el volumen económico de las producciones y suele ir en detrimento de las posibilidades de distribución del espectáculo tras el estreno. Este frenesí productivo y la marcada grandilocuencia de las propuestas trae como consecuencia que la gran mayoría de los estrenos mueran nada más nacer. Sin embargo es innegable el alto ritmo de creación artística que el baile está alcanzando en estos años espoleado por el auge de los festivales globales.

2.5. Precedentes del flamenco en los teatros

Este cambio de formato hacia los nuevos espacios escénicos resulta determinado por un importante relevo en los tipos de público y sus formas de consumo, pero también del giro de las políticas culturales. Las nuevas citas culturales apuntan a lo que Álvarez Caballero llama los nuevos grandes festivales, ya próximos a las nuevas formas de representación escénica para el flamenco, que no son otras que las propias de un ámbito escénico reinstaurado, el teatro.

En la historiografía del flamenco hay una etapa del s. XX considerada por algunos autores como teatral. Con el baile como protagonista, esta etapa comienza a principios del s. XX y se extiende a su largo, liderada por figuras como Pastora Imperio, La Argentina, La Argentinita, Vicente Escudero, Pilar López, Antonio Ruiz, Rosario, etc.¹⁸ Si bien Steingress (1989, 2003) y Ortiz Nuevo (1990) demuestran que la relación entre el flamenco y el teatro no es tan reciente, sino que se remonta al s. XIX. Este último insiste recientemente en que “el encuentro entre el flamenco y lo teatral no es, como se ha creído, o se cree aún por muchos, algo reciente, ... Las investigaciones demuestran que incluso antes de que el flamenco se nombrara como tal y de que el género se acabara de codificar [segunda mitad del s. XIX] ... en la etapa que podemos llamar como protoflamenca, ... ya entonces, los músicos, los danzantes, los cantaos, están en el teatro”¹⁹.

Dado que nuestro objetivo es localizar los precedentes de las actuales tendencias en el baile flamenco, definidas por el espacio teatral, nos interesa el momento de la historia reciente del

17. A la pregunta de un aficionado de si es positivo estrenar espectáculos tan a menudo, respondía la joven figura del baile Antonio el Pipa: “eso es malo, porque los creadores no somos máquinas de crear. No te pueden exigir, pero muchas veces nos vemos obligados por el mercao, que como primera cláusula en tu contrato te exigen que sea un estreno. Entonces como muchas veces nos debemos al mercao porque vivimos de esto, no tenemos más que la obligación de acatar lo que se nos exige, pero no por decisión propia. Lo ideal sería un espectáculo y a ese espectáculo darle toda la vida que se mereciera ... y después ir a por otro trabajo cuando ya tú lo tengas bastante mascao. Pero como no todo se puede hacer como uno quiere...” Conferencia “El estudio del baile flamenco”, en la peña flamenca Tío José de Paula; Jerez de la Frontera, 7/11/02.

18. Ver Álvarez Caballero, 1998 y Navarro García, 2003.

19. J. L. Ortiz Nuevo, “La evolución del espectáculo flamenco”, ponencia introductoria a la Mesa Redonda “La evolución de espectáculo flamenco”. Ver además Navarro García (2002).

flamenco en que el baile adopta determinadas claves escénicas influido por el ámbito de los teatros. El teatro funciona como elemento aglutinador de una serie de condiciones técnicas que aportan el marco para la creación artística. Es así que insistimos en resaltar la época teatral del s. XX más que la anterior del s. XIX y adoptamos el término usado por García Navarro (2004): el ballet flamenco, que abordaremos en breve.

3. Claves históricas de la apertura actual: la alas del baile por su ausencia de la estandarización mairenista.

En cualquier arte, uno de los aspectos que más condiciona la producción es el bagaje histórico, aquellos valores que han sido estatuidos en tradiciones artísticas. Se trata de valores y reglas de funcionamiento que afectan a las prácticas, tanto en el acatamiento de su dictado como en la divergencia respecto a éste. En este sentido, también la coyuntura histórica es condicionante de la creación artística en lo que respecta al talante aperturista o por el contrario restrictivo.

Para entender el estado actual del baile flamenco, y aún sus perspectivas de futuro inmediato, es importante considerar las alas que le aporta la línea del ballet flamenco (¡vía ultramar!) como referente artístico, ya que le permite tomar distancia con respecto a las claves arcaizantes de la estandarización mairenista.

Así, para analizar las claves históricas que ubican a buena parte del baile actual en una órbita aperturista hay que remontarse a la línea del ballet flamenco. Según José Luis Navarro (2003), el ballet flamenco nació el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid con el estreno de la obra “El Amor Brujo”.

“Con estas representaciones Pastora Imperio y [Manuel de] Falla habían escrito un nuevo capítulo en la historia del baile flamenco. Habían llevado a cabo otra fusión trascendental en el devenir artístico de esta danza. Habían demostrado que todo el patrimonio de pasos y mudanzas perfilado y acumulado en los tablaos de los cafés de cante era apto para expresar la emoción contenida en una partitura clásica, que la fusión del flamenco con la música sinfónica no sólo era posible, sino que podía enriquecer artísticamente a ambos mundos. Había nacido el Ballet Flamenco. Se iniciaba así una nueva época para la danza jonda, proponiendo derroteros insospechados para este arte y se volvían a abrir de par en par las puertas de los mejores coliseos del mundo para esta manifestación artística andaluza”. (Navarro García, 2003: 30)

El ballet flamenco constituye una línea artística que discurre a lo largo del s. XX de forma paralela (más o menos convergente según la época) a la corriente central del flamenco hasta nuestros días. Precisamente su discurrir paralelo (y en este caso poco convergente) permite al ballet flamenco evitar cierta autoreferencialidad y encapsulamiento característico de la estandarización mairenista²⁰ cristalizada a partir de la llamada época de la revalorización. El

20. Es necesario precisar que el movimiento mairenista se desarrolla como un paradigma que, si bien surge en torno a los postulados del cantaor e ideólogo Antonio Mairena en los años sesenta (Vid Molina R. y Mairena, A., 1963), a lo largo de los años escapa a éste y es desarrollado por otros agentes. En los noventa y aún hoy asistimos a su declive.

auge actual del baile flamenco debe mucho precisamente a la desatención de que fue objeto esta línea de baile flamenco en el momento histórico de la revalorización. Se puede decir que la parte del baile flamenco que era el ballet flamenco “escapó”, en buena medida, a esta estandarización proyectada, principalmente, sobre el entorno del cante. El periplo del ballet flamenco por circuitos internacionales compartiendo escenario con otras disciplinas artísticas (danzas, músicas, artes plásticas y cine) permitió la adquisición de un bagaje escénico plural y además concedió a esta orientación la evitación de la enorme codificación del paradigma marenista que estaba teniendo lugar en España. Este tránsito por ultramar le reporta amplia formación escénica y técnica, además de concepción aperturista, inquietud intelectual y afán innovador.

En fin, mientras el marenismo se ocupó de dignificar un flamenco tradicional ciertamente estigmatizado durante el franquismo, la línea del ballet flamenco contribuyó a la dimensión como arte contemporáneo del baile y constituye hoy un referente que permite al flamenco actual emanciparse de los valores más restrictivos del baile flamenco tradicional. Sin embargo, aunque se dio un discurrir paralelo, no se puede hablar de total aislamiento entre el ballet flamenco y la corriente central del flamenco (incluyendo la línea de baile más tradicional que este alberga), ya que siempre hubo intercambio de mano de las artistas²¹.

3.1. Revalorización

Al referirnos a la repercusión del fenómeno de la revalorización, y la posterior canonización marenista sobre las formas del flamenco, es más propio hablar de entornos artísticos que de géneros. Es decir, estos procesos de puesta en valor y prescripción neoclasicista tuvieron una aplicación circunscrita a unos ámbitos artísticos donde el alma mater era el cante²², aunque conviviera con la guitarra y con el baile tradicional, considerados artes menores. A partir de ello, el cante flamenco se reafirmará con atribuciones puristas y circulará de espaldas al género del ballet flamenco. Este último, de carácter manifiestamente híbrido, discurrirá por derroteros paralelos y será objeto de una cómoda omisión en los ambientes del cante.

Parte del elenco de profesionales que provenían de las troupes de artistas del baile, la canción y el cante (denostados desde los años setenta con el apelativo peyorativo de “ópera flamenca”²³), cuya tradición recorrió España desde antes de la guerra civil española, vino a parar a los tablaos flamencos.

“Durante las décadas centrales del s. XX, hubo también bailaoras que mantuvieron viva la llama de la tradición, que no quisieron adentrarse en los territorios del baile escénico. Para

21. Uno de los innumerables ejemplos, Chano Lobato, cantaor “p’alante” (en solitario) de la nómina de los clásicos que está recibiendo en su ancianidad amplio reconocimiento, recorrió infinidad de teatros internacionales durante más de treinta años cantando “p’atrás” en la compañía de Antonio el Bailarín, pero también cantó a la bailaora Matilde Coral en los tablaos madrileños. La transmisión de conocimientos del acervo tradicional al ballet flamenco fue y es considerable a través de numerosas figuras, y otro tanto con la inspiración de lo tradicional para el ballet.

22. La sinécdoque que es referirse al “cante” para aludir al arte flamenco en general revela la importancia que tuvo este subgénero en el entorno artístico del que hablamos.

23. Ver González Climent, A., 1975.

ellos, el baile flamenco empezaba y terminaba en los estilos que tenían su homólogo en el cante. Una vez que se daban a conocer en los mentideros flamencos, solían entrar a formar parte de las troupes que, encabezadas por las primeras figuras del cante, del baile o de la canción, se organizaron, a partir de los cincuenta, para alegrar un poco la posguerra. De ellas, además de las compañías de baile, es imprescindible citar a las de Manolo Caracol y Lola Flores, Pepe Marchena, Concha Piquer, Juanita Reina Estrellita Castro, Gracia de Triana, Marifé de Triana, Pepe Pinto, Juanito Valderrama, Antonio Molina, Rafael Farina, Antoñita Moreno, Lolita Sevilla, Pepe Blanco y Carmen Morell, y ya, en los sesenta, la de “La Chunga”. Estos artistas alternaban además su participación en estas compañías con su presencia y actuaciones en los tablaos que, a partir de los cincuenta comenzaron a abrirse en Madrid y otras importantes capitales de nuestro país”. (Navarro, 2004:339).

Tablaos que, hasta los setenta, especialmente en Madrid, fueron los espacios en los que comenzó a fraguarse la dignificación (profesional y sociocultural) del género flamenco. Este entorno aglutinó, por su puesto, al toque y al baile, pero bajo parámetros que emanaban de las quintaesencias del cante, que se ajustaba como ninguno de los otros géneros a la reconstrucción un pasado mítico –invención de la tradición (Hobsbawm y Ranger, 2002)– a la altura de aquellos tiempos de re-habilitación de la historia a través de la cultura.

3.2. Dos líneas

Los ámbitos de producción y distribución de la tradición del ballet flamenco son distintos a los del otro flamenco, el llamado baile tradicional, y lo ponen en contacto con otras propuestas artísticas propias de los ámbitos escénicos. La toma de contacto con otras artes y las exigencias e inclinaciones (reglas) del espectáculo orientan a la variante del ballet en una dirección poco convergente con el baile tradicional. Aquel, a diferencia de éste, incide en la depuración técnica del baile y la sofisticación coreográfica. El talante aperturista y experimentador de sus figuras hace que en la “revalorización” de los años ’60, tanto el perfil profesional como la orientación artística resulten de tono distinto al del flamenco tradicional. En este último el baile está presente como ejecución intercalada con el cante (al estilo Paco Valdepeñas o el Funi) o mayormente como número corto que en el espectáculo se alterna con el cante. Figuras en esta línea son los grupos “Los Bolecos”²⁴ (1969-1973), integrado por Farruco, Matilde Coral y Rafael el Negro, y el “Trío Madrid” (1970-1972), con Carmen Mora, El Güito y Mario Maya²⁵. Las motivaciones, en este caso, están más próximas a la filosofía espontaneista del cante, luego resultan bien distintas a las del ballet flamenco²⁶.

La importancia de ultramar en el desarrollo del ballet flamenco es muy destacable. Las giras de las compañías de esta vertiente del baile llevaron a sus elencos a “hacer estiercol” por Europa o Rusia, pero también por Latinoamérica y EE.UU. desde el s. XIX²⁷. En el s. XX,

24. Ver Martín Martín, M., 1995.

25. Este último artista desarrollará posteriormente una línea más próxima al ballet flamenco hasta llegar a ser un eslabón de transmisión fundamental de esta vertiente hasta las generaciones actuales.

26. Ver Gómez, R., 2002.

27. Ver Steingress (en edición).

los circuitos por escenarios teatrales internacionales se alternaban con otros por ciudades españolas. Entre las artistas más destacadas de la línea del ballet, Navarro García pone el acento en figuras como Pastora Imperio, “La Argentina”, Vicente Escudero, Carmen Amaya, “La Argentinita”, Pilar López, Antonio Ruiz, Mariemma, etc.²⁸

El género flamenco mixto de las variedades, que es uno de los marcos del ballet flamenco, se daba en escenarios donde se alternaban espectáculos de diversa índole, desde danza a comedia, recitales musicales, etc. Los montajes coreográficos flamencos eran espectáculo estrella. Desarrollados por un cuadro de baile, estaban protagonizados por una primera figura de danza, o bien una pareja. Con una escenografía para el caso, el repertorio abarcaba desde los “bailes españoles”, bailes de palillos y de la escuela bolera, hasta el flamenco. Pero también se solían desarrollar montajes a partir de las obras musicales de compositores nacionalistas de renombre, que a veces creaban música ex profeso para ellos. La atmósfera creativa de estos ámbitos de variedades se enriquecía además con la aproximación aperturista de los ámbitos intelectuales, así como de otras artes, con las que se da un frecuente transvase de inspiración y contenidos²⁹.

Precisamente a partir de los setenta, en plena extensión del mairénismo y su vuelta a las raíces, estalla un movimiento atrevido e innovador dentro de la línea del ballet flamenco que se ha llamado ballet contemporáneo.

“El ballet flamenco se acerca a la corriente mundial contemporánea de hacer espectáculo donde se funde el teatro, luz, color, mimo, sonido, y otros componentes, sin subordinarse unos a otros sino dándoles el mismo rango artístico”. (Martínez de la Peña, 2002: 28).

Sus pioneros son Antonio Gades, Mario Maya y José Granero. El primero de ellos inaugurará la dirección del Ballet Nacional de España, creado en 1978 por el Ministerio de Cultura, que más tarde tuvo en su dirección a Antonio Ruiz Soler, María de Ávila y José Antonio hasta los años principios de los noventa. Esta entidad se constituye en la voz de referencia del ballet flamenco, interpretando a lo largo de su trayectoria las coreografías de las artistas más eminentes y funcionando como cantera dancística de jóvenes aprendices. Algunas de estas jóvenes son ahora primeras figuras y maestras de la generación de adolescentes y jóvenes que va a pronunciarse en los próximos años.

3.3. Contraposición

Para aproximarnos a este fenómeno de disyunción no hay mejor ilustración que la contraposición de dos figuras paralelas por su significación y coetaneidad, pero diametralmente opuestas en términos artísticos, Antonio Mairena y Antonio Ruiz. Como nos sugiere Pedro G. Romero, se trata de dos Antonios opuestos, el cantaor frente al bailarín. Aunque

28. Para una aproximación al ballet flamenco de la segunda mitad del s. XX hasta principios de los años 90 ver Martínez de la Peña, T., 2002. Aportaciones al ballet según esta autora: “Antonia Mercé (La Argentina) y Vicente Escudero habían estilizado, Carmen Amaya transvasó al ballet el fuerte temperamento gitano, Argentinita añadió voz y elegancia, Pilar López lo marcó con el sello de la auténtica bailaora andaluza”.

29. Para una relación entre flamenco y vanguardias artísticas ver “INFLAMABLE: programas dobles de cine y vídeo entre flamencos y modernos” y otras actividades en La Máquina P.H. <http://www.fxsudoble.org/pedr/maquina/>

Mairena sabía perfectamente del ballet flamenco y de su predicamento porque llegó a cantarle a Antonio Ruiz, omitió de forma calculada esta tradición dentro de sus postulados y preceptos artísticos. De hecho, ambas orientaciones están enfrentadas y precisamente vienen a representar dos concepciones antagónicas cuya alternancia marca el pulso del flamenco desde sus orígenes en el s. XIX hasta nuestros días: la tradición frente al arte³⁰.

Resultado de cuya defensa perviven paralelos los discursos antropologizantes –en los que el valor máximo es la vivencia tradicional– frente a los experimentalistas con el mercantilismo como arma arrojada. Lo dijo Demófilo, aunque con otras palabras: en el espectáculo se está atrofiando la dimensión vivencial del flamenco. Aunque el desarrollo actual del capital y del turismo, donde si la dimensión artística sirve para atraer capital, la antropológica sirve para atraer turismo (y ambas movilizan recursos humanos necesarios para la expansión del capital, [Castells, 2000]), disuelve las posibles diferencias que estas interpretaciones pudieran tener.

“El concepto de (la cultura como) recurso absorbe y anula las distinciones, prevalecientes hasta ahora, entre la definición de alta cultura, la definición antropológica y la definición masiva de cultura”. (Yúdice, V. 2002:16)

La línea del ballet flamenco se desarrolló desde la década de 1960 hasta la de 1990 fuera del flamenco como campo, por lo que consideramos su vuelta como una aportación a este campo desde fuera, cuya aplicación deviene innovación. La hipótesis de esta ausencia puede resultar controvertida, pero se sostiene en la medida en que durante estos años de dignificación y estandarización en los circuitos del flamenco tuvo lugar el desarrollo de determinadas variantes del baile que se mantuvieron aisladas de la influencia del ballet flamenco.

3.4. Público y afición tradicional

Los foros internacionales donde se desarrolla el ballet flamenco en los años cincuenta y sesenta están libres del corsé de la revalorización, por lo que tiene más abierta la puerta de la creación. Esta apertura se hereda hoy cuando existen infraestructura y voluntad política de mecenazgo, mientras una parte de la afición y aún de la crítica sigue influida por los cánones de la revalorización. Ahora bien, estos cánones están más estructurados para el cante, donde se conoce cada tercio y a menudo se exige su cumplimiento. Menos para la guitarra y aún menos para el baile, sobre el que la propia crítica desconoce buena parte de los códigos (requieren conocimientos de danza y artes escénicas), que además han evolucionado vertiginosamente.

De esta manera, se ha ensanchado hoy la distancia entre el baile flamenco y la aficionada tradicional, que en muchos casos tiene al flamenco como única aproximación a las artes escénicas (incluso a las artes en general). Esta afición tradicional desconoce los nuevos códigos y no tiene costumbre de acudir al teatro, que se llena de un nuevo público

30. A menudo mal interpretadas en la literatura flamenca como un mero antagonismo del valor de uso frente al valor de cambio.

—mayormente compuesto de aprendices—generalmente más interesado en la técnica y reglas del baile que en la definición y antologismo en torno a los palos flamencos.

3.5. Economía simbólica en la reconstrucción histórica

Cada episodio de la historia de un arte supone un proceso de recuperación y valorización de artistas faro, así como de canonización de clásicos en un claro ejercicio de economía simbólica. Nos referimos a la economía simbólica del patrimonio de cada campo artístico. Es decir, toda prospección histórica y puesta en valor desde un arte alberga en sí misma las inquietudes respecto a su actualidad, con lo que la historia es preguntada con las preocupaciones del presente y reconstruida al auspicio de éstas. La construcción histórica sirve pues como espejo frente al que vestir nuevas galas.

En la construcción histórica selectiva de la era mairenista es fácil apreciar la ausencia del ballet flamenco. Podemos observar la omisión de sus figuras en la recuperación de los clásicos durante los últimos 50 años. No es que en esta época se haya olvidado la historia del flamenco. Bien al contrario, es un periodo construido al auspicio de la rehabilitación selectiva de determinados clásicos y en función del propósito de construcción del modelo artístico hegemónico, al que en virtud de la distancia histórica identificamos como paradigma artístico. Pero en esta atención a la historia, expresada en estudios de personajes históricos, reediciones discográficas, recuperaciones fílmicas, biografías, homenajes y otras muchas formas de reconocimiento, hacen escasa aparición aquellas figuras artísticas y personajes históricos poco convergentes (interpretados como “poco trascendentes”) con las corrientes hegemónicas. Así, personajes artísticos tan significativos en su tiempo, siquiera en la vida pública, como Pastora Imperio y otros muchos del ballet flamenco a lo largo del s. XX, han pasado prácticamente desapercibidos en los últimos 50 años.

En el albor actual de un nuevo paradigma observamos un movimiento de recuperación histórica que comienza a hacerse eco del nuevo tiempo de restitución de lo escénico sacando a la luz la base escénica, la promiscuidad musical y la importancia del baile en el s. XIX y en el XX. Realmente es así desde que Steingress (1989) y Ortiz Nuevo (1990) abrieron la caja de Pandora de la investigación hemerográfica en torno al flamenco en el s. XIX, descubriendo un pasado histórico que ponía en tela de juicio los postulados arcaizantes y puristas atribuidos al flamenco durante la dignificación y estandarización mairenista. Aludiendo al fenómeno de convergencia de cada época entre recuperación histórica y producción artística, el propio Ortiz Nuevo, además de investigador, fue uno de los fundadores de la Bial de flamenco (1980), director de sus primeras ediciones (hasta 1996 - excepto la del 1984) y colaborador en numerosas producciones de talante transgresor en espectáculos, radio y TV. Según él mismo nos cuenta, es desde la Bial de 1988 que el baile comenzó a cobrar un protagonismo significativo.

Tres lustros más tarde, aún continúa el proceso de extensión social que se hace eco y desarrolla estas investigaciones³¹, al tiempo que en el mismo sentido se apagan aquellos

31. En justo ejercicio dialógico, confesamos que este texto suscribe el propósito de recuperación histórica y legitimación social de las nuevas propuestas en el baile.

otros postulados mairenistas y se instaura paulatinamente el proceso de transformación socio profesional al que aludimos en este texto.

4. Mecenazgo institucional

Para entender el cambio del papel del baile flamenco en la era de los festivales globales es preciso remitirse al valor actual que la cultura tiene como recurso,

"... la cultura se invierte, se distribuye de las maneras más globales, se utiliza como atracción para promover el desarrollo del capital y del turismo, como el primer motor de las industrias culturales..." (Yúdice, 2002:16)

A su vez, conviene prestar atención a la determinación que según Howard Becker tienen los patrones de disponibilidad de recursos sobre las dinámicas de creación artística. Es decir, cómo los recursos se distribuyen temporal y espacialmente, y de qué manera su accesibilidad condiciona las posibilidades de producción artística.

"Los artistas utilizan recursos materiales y personales. Ellos los escogen entre todos aquellos que tienen a su disposición en el mundo artístico en el cual trabajan. Estos mundos difieren en cuanto a lo que pueden ofrecer y en cuanto a la manera en la que pueden hacerlo (...). Lo que resulta disponible y la manera en la cual lo está, influencia el planteamiento de los artistas en el momento en que ellos planifican su trabajo, e influencia también sus acciones cuando ellos emprenden sus proyectos en la vida real. Los recursos disponibles hacen que ciertas cosas sean posibles, otras fáciles y otras difíciles; todo patrón de disponibilidad refleja la influencia de un cierto tipo de organización social y pasa a formar parte del patrón de limitaciones y posibilidades que conforma el arte que es producido". (Becker, 1982: 92)

El modelo de financiación del espectáculo de baile flamenco se basa en el mecenazgo institucional. Hoy por hoy no son más de diez las compañías estables (Ballet Nacional de España, Compañía Andaluza de Danza, Eva Yerbabuena, Salvador Távora, María Pagés, Sara Baras, Antonio Canales, Joaquín Cortés, Rafael Amargo), y algunas de ellas son públicas o reciben ayuda pública. Como ya ocurría en la época de los festivales de verano³², el flamenco de primera línea hoy no es rentable a través de la iniciativa privada, es decir, la producción de espectáculos es inviable sin el mecenazgo institucional.

La atención (recursos materiales) que la cultura pública destina al flamenco depende, como en algunas otras artes, de su prestigio social. Este prestigio supone a su vez un reclamo económico y turístico, pero también tiene mucho que ver con su rentabilidad mediática para la ciudad anfitriona (city marketing), para las instituciones públicas (legitimización institucional a través de la cultura) y para la clase política (promoción de figuras políticas).

4.1. Reclamo turístico para la ciudad

Recientemente, la inversión pública en el flamenco se está proponiendo como reclamo a favor del modelo económico de explotación turística. Sin embargo, para que la cultura

32. Ver Gómez, A. 1994.

reciba financiación pública, ¿debe haber datos cuantitativos que permitan a la administración evaluar el beneficio de los festivales en términos de un impacto económico para la ciudad?. Es decir, ¿deben probar su rentabilidad y contribución al desarrollo económico?. La XII Bienal de Flamenco, a través de la Consejería de Turismo y Deportes de la Junta de Andalucía, realizó en 2002 una encuesta dirigida a 640 de sus asistentes durante el mes que duró el festival “para valorar este evento tanto en términos cuantitativos como cualitativos, destacando la valoración económica que ha supuesto para Andalucía”³³. La iniciativa responde, sin duda, a un reclamo de mayores aportaciones presupuestarias. El resultado arroja una “asistencia de 4.575 visitantes (turistas y excursionistas)”³⁴ que como media han asistido a 7 espectáculos. Esto ha supuesto ingresos turísticos³⁵ para la Comunidad andaluza por valor de 7,82 millones de euros (1.301 millones de pesetas). El evento cuenta con un presupuesto de 1,6 millones de euros (268 millones de pesetas aproximadamente) procedentes, según el balance de la XII Bienal, de:

Entidad	€	%
Área de Cultura. Ayto. Sevilla	550.936,57	34,2
Consejería de Turismo	150.253,03	9'3
Instituto Andaluz de la Juventud	90.151,82	5'6
INAEM. Ministerio de Cultura	60.101,21	3'7
Supercable	60.101,21	3'7
Cajamadrid	30.050,61	1'9
Ingresos por taquilla	669.118	41,5
TOTAL	1.610.712'45	100

No están incluidas las aportaciones en especie (patrocinio de espectáculos, cesión de espacios, etc.) de la Consejería de Cultura, Diputación de Sevilla y Diputación de Cádiz. Según el presupuesto consignado –y a partir del estudio de impacto económico arriba reseñado– cada euro invertido en la XII Bienal (excluidos los ingresos por taquilla) genera unos ingresos turísticos en Andalucía de 8,3 euros.

4.1. Imagen para la promoción turística

La bailaora Sara Baras, primera figura flamenca del gran público y máximo exponente mediático del flamenco, ha sido la “imagen” en la promoción turística de Andalucía durante

33. Estudio sobre Turismo de Flamenco, realizado durante la XII Bienal de Flamenco. Sevilla 2002. SAETA. Turismo Andaluz. O.T.S.TA. Según nos informan desde la Consejería de Turismo y Deportes, en la XIII edición de la Bienal (2004) se harán públicos los resultados del estudio socioeconómico sobre el flamenco en Andalucía que se proponen realizar con una temporalidad de un año.

34. No se consideran a los propios sevillanos y se supone un total de plazas (asientos) ocupadas del 90%.

35. Distribución porcentual del gasto por cada turista según los conceptos que detalla el estudio: entradas a espectáculos, 11,6; alojamiento, 31,8; restaurantes, cafeterías y bares, 24,5; compras de artículos de flamenco, 9,1; otras compras, 14,6; transporte en destino, 4,3; otros, 3,9.

el año 2002. Esta artista ha sido galardonada con cinco Premios Max de las Artes Escénicas (organizado por la Sociedad General de Autores y Editores: un premio en 1999, tres en 2000 y uno en 2001), Premio Nacional de Danza en la modalidad de interpretación (Instituto nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2003) y distinguida con la Medalla de Andalucía (Junta de Andalucía, 2004), entre otros muchos reconocimientos.

"Andalucía apuesta firmemente por recurrir al flamenco como reclamo turístico de la región en el mundo. Y, buena prueba de ello, es la importancia que la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía dará al arte jondo en el pabellón que ocupará en la Feria Internacional de Turismo (Fitur), que tendrá lugar entre el 30 de enero y el 3 de febrero de 2002 en Madrid. Además de que la bailaora gaditana Sara Baras –imagen de la empresa promocional Turismo Andaluz SA– cerrará con una actuación los actos del Día de Andalucía el 31 de enero, el stand expondrá una muestra museográfica sobre el flamenco".

* * *

"La participación de la artista gaditana en este foro responde a sus compromisos como imagen turística de la región, cargo con el que ya acompañó a la empresa promocional Turismo Andaluz SA en la pasada feria World Trade Market de Londres. Hurtado [Consejero de Turismo de la Junta] sostiene que Sara Baras refleja la modernidad apoyada en la tradición, mensaje que la región quiere lanzar al mundo"³⁶.

4.2. El lugar del flamenco en el City Marketing

A su vez, en el Plan Estratégico de la Cultura en Sevilla³⁷, en el que se planifica el desarrollo de la ciudad en lo tocante a la cultura –y donde el flamenco recibe singular consideración– el elemento turístico es un revulsivo en la apuesta por la cultura.

"La cultura es uno de los componentes de Sevilla a la hora de considerarla una de las capitales nacionales en el marco de las actividades turísticas y de ocio. ...Baste considerar, por ejemplo, el carácter e intención de la mayor parte de las visitas a la ciudad, cuyo destino prioritario sigue siendo el núcleo monumental del casco histórico, junto con la considerable repercusión que deparan acontecimientos de índole cultural como son la celebración de eventos musicales, escénicos o expositivos".

* * *

"La indisoluble y crucial relación que se da en Sevilla entre cultura, ocio y turismo exige que sea la cultura objeto de una consideración estratégica como factor económico decisivo. Se impone la necesidad de una planificación a escala con una perspectiva a medio y largo plazo con el fin de situar a Sevilla entre las capitales culturales de Europa"³⁸.

³⁶ <http://www.andalucia.org/flamenco/noticias/print.php?idioma=¬icia=8>.

³⁷ Formulado por el Ayuntamiento de Sevilla – Oficina del Plan Estratégico 2010, entre invierno y primavera de 2001, se plantea los siguientes objetivos: 1.- Potenciar a la cultura como sector económico así como las sinergias que puedan establecerse con otros sectores; 2.- Incrementar la capacidad del sector cultural como elemento de citymarketing que ayude a potenciar la imagen exterior de Sevilla; 3.- Potenciar la cultura como elemento básico para el incremento de la cohesión social y la calidad de vida de los ciudadanos.

³⁸ "La industria del ocio y de la Cultura: una oportunidad para Sevilla" Javier Baselga Lej, en "Síntesis del Prediagnóstico de la Mesa de la Cultura", (pág. 3, http://www.plandesevilla.org/documentos/mesa/doc/Sintesis_Prediagnostico_Mesa7.pdf).

En efecto, la competición por ocupar lugares destacados en la lista de las ciudades globales y evitar así que las ciudades queden apartadas de los flujos culturales y económicos internacionales insta a las autoridades a una escalada de eventos espectaculares con la que atraer la mirada internacional³⁹. Los festivales globales de flamenco, por su enorme espectacularidad, encajan perfectamente con esta modalidad de grandes eventos para grandes ciudades.

4.3. Campañas comerciales

Pero la espectacularidad del baile no sólo sirve a la promoción de las grandes ciudades. Existen también campañas comerciales emprendidas por instituciones que abanderan el flamenco en la promoción de productos autóctonos, como vemos a continuación:

“La Junta patrocina el certamen de 2003 (del Festival Flamenco USA, N.Y.) para utilizar al flamenco como embajador de su campaña de promoción del aceite de oliva en este país. Pero los artistas que participaron ayer en una concurrida conferencia de prensa en un hotel de Nueva York, creen que es al revés. “Sin el dinero de las instituciones esto no sería posible”, afirmó Canales. “Los artistas no tenemos dinero, así que ¡viva el aceite!”, exclamó el director teatral y autor de la coreografía del espectáculo Mariana Pineda de Sara Baras, Lluís Pasqual”⁴⁰.

4.4. Democracia cultural: promoción de instituciones y personajes políticos

La buena prensa del flamenco no ha pasado desapercibida para las figuras políticas gobernantes, que han descubierto en el espectáculo de baile una de las eventuales “pirámides” en el ejercicio de la complaciente democracia cultural (que no cultura democrática). Una vez más la cultura, en este caso el baile flamenco, sirve al propósito de celebración: se trata del “España va bien” en sus múltiples versiones regionales y locales. Si en su día fue la subvención de los festivales de verano a cargo de las figuras políticas locales, hoy la forma de populismo cultural es el mecenazgo en la producción de espectáculos a estrenar en los grandes festivales⁴¹. En agotamiento de la fórmula de los festivales de verano y de la significación sociopolítica asociada a ellos –muy ligada a los valores de izquierda de la transición democrática–, la cultura pública actual se auto complace de modernidad a la vez que de solera mediante la fórmula ambivalente y conciliadora del espectáculo flamenco: entre la tradición y la vanguardia, entre lo genuino y lo mediático. Salvando honrosas excepciones, se trata, en este caso, de un interés mediático orientado al beneficio de la promoción de figuras e instituciones políticas, partidos y lobbies locales dentro de estos. En efecto, nunca el flamenco, particularmente el baile, tuvo tan buena prensa y constituyó

39. El llamado en su día “Modelo Barcelona” se ha generalizado al resto de ciudades del Estado español. Barcelona apuesta ahora por la vía cultural con el mastodóntico evento Forum de las Culturas 2004.

40. El País, viernes 31 de enero de 2003.

41. “Las instituciones públicas, que pagan publicidad directa o indirecta, que mueven giras artísticas, quieren tener éxito en sus políticas, no educadoras, sino halagadoras de los públicos”, Gómez, A. 2002:64.

un reclamo mediático tan eficiente. El prestigio alcanzado por este arte permite que sus artistas aparezcan en las glamourosas portadas y contraportadas de los más vendidos diarios, en suplementos dominicales, espacios televisivos de máxima audiencia y revistas culturales de diversa índole.

Para comprobar el relumbramiento social que aportan los espectáculos flamencos basta con asistir al hall del teatro de cualquiera de los más señeros estrenos de espectáculos de baile de cualquier gran festival. Ahí se comprobará que se está ante algo más ostensiblemente político que un mero estreno artístico: el baile flamenco "viste" como ningún otro evento cultural. La contrastación de este argumento hemos podido hacerla leyendo la edición sevillana del diario de más tirada en la ciudad reseñando los grandes espectáculos de la pasada Bienal de Flamenco. Junto a las presentaciones y críticas de espectáculos son comunes las crónicas de sociedad, por ejemplo del Teatro de la Maestranza los días de estreno: en ellas se detalla pormenorizadamente la presencia de personajes políticos y famosos, tanto artistas flamencas como del mundo de la cultura o de las revistas del corazón. De los personajes políticos se exalta su eventual relación con el flamenco y se recogen sus comentarios sobre la obra en cuestión; es decir, se trata de un ejercicio de "populismo flamenquista" en el que se humaniza y caracteriza al personaje público connotándolo de flamenco, con la gran legitimación social que esto supone para una clase política cuyo ejercicio genera un escepticismo creciente ante la ciudadanía.

La eficiencia política de las subvenciones al baile se puede contrastar asistiendo a las conferencias de prensa de presentación de los espectáculos a estrenar. Ahí se observa con nitidez el valor mediático promocional que este mecenazgo reporta al político y que tendrá diferente status según el rango público de las artistas convocadas (a su vez indicativo de la presencia mediática), con lo que la artista y su estilo devienen sello de calidad, distintivo que "viste" a la institución y a la figura política mecenaz.

Aunque no todas las propuestas que concurren a los festivales globales se pueden calificar de afortunadas. Sólo algunos espectáculos reciben aclamación por parte de público y crítica, pero de las que sí son bien recibidas tampoco hay una distribución asegurada tras el estreno. Numerosas obras quedan en meros estrenos por insuficiente falta de calidad artística o viabilidad. Como hemos apuntado más arriba al referirnos a la Bienal de Flamenco de Sevilla, hay festivales que exigen a las compañías de baile presentar obras de estreno absoluto, bien por pretender una renovación⁴², bien por competir en novedad con los otros festivales. Esto acelera el ritmo de creación artístico, lo que en algunos casos lleva a que las propuestas adolezcan de cierta precipitación. Por lo demás, el afán de estreno no siempre se corresponde con la eficiencia en la distribución del espectáculo. En el caso de la Bienal de Flamenco, la ausencia de un patronato o figura similar que gestione la totalidad de los recursos (hasta la XII edición ha estado financiada a partir de instituciones de distinto signo político) mina cualquier intento de la organización por establecer criterios unitarios de producción,

42. Tiene predicamento entre el baile tradicional la fórmula de repetición de las mismas obras durante años (hay quien se jacta de hacer la misma soleá o Farruca durante más de treinta años) bajo un concepto artístico donde se persigue la belleza e inspiración en la ejecución de un mismo standard, alcanzando en algunos casos esta ejecución el grado de genial. Es el planteamiento artístico que por lo común prima en el cante, aún en buena parte del cante actual, en el que hay pocas expectativas de innovación. No así en la corriente de baile actual inspirada en el ballet flamenco.

distribución y seguimiento⁴³. Algunas producciones son de un coste tan elevado —la grandilocuencia como forma de distinción— que difícilmente van a ser exportables.

4.5. Reflexiones en torno a la cultura pública

Pero al socaire de esta rentabilidad política de la cultura pública se hace posible el apoyo institucional a un diverso abanico de propuestas artísticas. Es decir, que si bien las personalidades políticas se “flamenquizan” y proyectan su imagen pública a través de la identificación con el arte y la cultura, también es cierto que se hace posible la financiación de un espectro considerable de tendencias artísticas, especialmente en el baile. Se logra con ello el florecimiento del género y su diversidad; otra cosa distinta es el logro de la independencia y la autonomía artística.

Cuando se da tan poca salida a lo que se produce, significa que las inversiones no son proporcionales a los esfuerzos de promoción y distribución, con lo que las instituciones están haciendo un verdadero esfuerzo económico a fondo perdido (¿perdido o ya rentabilizado mediáticamente para bien de la imagen institucional?). No obstante, la resultante de estas inversiones genera un volumen de creación nada desdeñable, inédito desde una perspectiva histórica, lo cual tiene directa repercusión sobre la evolución artística del baile flamenco. La promoción de la experimentación y de jóvenes talentos desde entidades como la Bienal de Flamenco está dando como fruto la proliferación de jóvenes figuras y nuevos lenguajes. Pero esta promoción no fraguaría sin la concurrencia de ciertas condiciones sociales determinantes para la apuesta por la innovación, como más adelante veremos.

En la actualidad, probada la rentabilidad política del flamenco, la cultura pública se ha lanzado a un patronato del espectáculo de baile flamenco que no atiende tanto a la viabilidad de los proyectos y asentamiento de las compañías como a la espectacularidad y vistosidad de los estrenos. Esta dinámica vicia cualquier intento de sanear y estabilizar el tejido industrial flamenco. A menudo tenemos la impresión de que se funciona a golpe de subvención al estreno en detrimento de la autonomía, a impulsos de espectacularidad a expensas de la propia consistencia artística, en pro de la excepcionalidad versus la continuidad de las agrupaciones, a favor del centralismo de las ciudades globales versus la redistribución y promoción de las periferias.

Se puede decir que el campo flamenco ha logrado considerable representatividad social y cultural. Está por ver si es capaz de reivindicar políticas culturales activas, menos rentables mediáticamente, pero más necesarias para la estructuración de un tejido industrial muy débil. Las minorías —en este caso culturales— pueden contentarse con la representatividad cultural⁴⁴ que les otorga la administración seducidas por homenajes, premios, nominacio-

43. “Aspiramos a que desde luego en la Bienal —estos objetivos nunca se consiguen a la primera— sólo se presenten como estreno aquellos espectáculos que de verdad van a seguir luego después, si no, no merece la pena. Pero no podemos ser fiscalizadores de algo que no nos pertenece, en lo que no hemos participao en la producción. En la que participamos nosotros sí, pero son minoría, evidentemente.” Declaraciones de Manuel Herrera, director de las ediciones X, XI y XII de la Bienal de Flamenco de Sevilla.

44. Tal como Naomi Klein apunta en “No Logo” respecto al reconocimiento de las minorías en nuestras sociedades contemporáneas, existe un riesgo de contentarse con la representación y renunciar al poder, es decir, a tomar parte activa en las decisiones que atañen a estas minorías y al resto de la sociedad.

nes, etc. y con ello renunciar a políticas activas orientadas a un desarrollo cultural sostenible que apueste por su viabilidad económica y autonomía artística. Para lograr este desarrollo el campo flamenco no sólo debe atender al arte de primera línea, sino que debe cuidar a su cantera, en la que tiene uno de sus principales pilares⁴⁵.

No obstante, cabe apuntar algunas cuestiones que nos preocupan al respecto de la reivindicación de estas políticas proactivas. Es nuestro interés escapar al estereotipo según el cual, desde las posiciones políticas más críticas de la izquierda, frecuentemente se interpreta el "poder" de forma maximalista como un ente perverso alejado de cualquier afán filantrópico que no sea favorable a su propio interés. Ello nos lleva a reflexionar sobre las dificultades que puede encontrar la administración al emprender políticas activas dirigidas al campo flamenco. Y es que más allá de las críticas anteriormente formuladas sobre el interés que mueve a algunos políticos en su relación con el flamenco, estamos convencidos que no es así en todos los casos, que de hecho existen voluntades positivas al respecto que encuentran fuerte resistencia por parte de diferentes sectores críticos del campo flamenco que llamamos patrimonialidades⁴⁶. Para estas patrimonialidades, tradiciones diversas en busca por el reconocimiento y la promoción, cualquier iniciativa proactiva por parte de la administración es objeto de resistencia si no repercute directamente en beneficio propio. Con este panorama es fácil de entender, que no de justificar, la tónica de las administraciones por excederse en la cautela al diseñar políticas activas.

En el arte flamenco, por su naturaleza artístico competencial (quizás más aguda que en otras artes), es muy débil la conciencia unitaria de campo artístico, al tiempo que existe un fuerte rechazo hacia las injerencias políticas. Este fenómeno de resistencia es absolutamente paradójico en un arte que vive de las subvenciones, pero está presente ya desde su configuración como ámbito artístico desde el siglo XIX. Así Lavaur (1973) y más tarde Stringers (1993, 1998) señalan cómo el flamenco fragua en el s. XIX como arte nacionalista en reacción a músicas extranjerizantes como la opereta italiana, aun adoptando los patrones expresivos y formas de presentación de esta. Estamos, pues, ante un arte reactivo que según el caso muerde la mano que le da de comer, por más que la copla diga lo contrario. ¿Es esto expresión de un prurito de independencia mal proyectado, o bien de un afán de autonomía artística no articulada, una pulsión de resistencia y descreimiento tocada de fatalismo?. Los tópicos acechan por doquier en este ámbito de debate. Si duda se trata de una cuestión que merece una profunda reflexión que no cabe en este artículo, pero en cualquier caso erraríamos esperando la respuesta perfectamente congruente de una manifestación artística diversa y sumamente compleja.

5. Nuevos perfiles profesionales

No existen hoy por hoy centros de formación oficiales especializados en baile flamenco. De modo que acometer esta carrera implica emprender una itinerancia singularmente autodidacta

45. Es por ello que aplaudimos la línea de promoción patrimonial del flamenco abierta ante la UNESCO, pero esperando que ello no despierte de su fuerte diversidad artística carácter emergente y dimensión productiva.

46. Ver Aix Gracia, F. 2002 y 2003.

en la que se va completando la formación eligiendo *diversos cursos con xriadas maestras* y ejerciendo trabajos que completan la formación profesional.

El estado actual de cosas con respecto a la formación en el baile flamenco tiene mucho que ver con las observaciones que hace Manuel Pérez Yruela sobre el capital humano de la sociedad andaluza: “Tenemos la generación más preparada de la historia de Andalucía”. Aunque, según el sociólogo, esta generación se enfrenta al cierre de una clase dirigente menos preparada, que envejece pero no pone las condiciones para la renovación⁴⁷.

A la luz de los precedentes del ballet flamenco y bajo el predicamento que esta tradición de baile está suscitando, la preparación —en términos de amplitud y cantidad de conocimientos— de la nueva generación de profesionales del baile es bastante más alta que la de sus maestras. Es una tendencia creciente entre las jóvenes estudiantes de flamenco, a la vez que, como corresponde a su generación, gozan de un mayor nivel de educación general⁴⁸.

En lo que respecta a la formación dancística, buena proporción de las jóvenes figuras han pasado por el conservatorio estudiando danza española y clásica, o bien se han instruido a través de cursos privados (también de danza contemporánea). El ejercicio y desarrollo de la técnica en estos casos es un elemento perfectamente asumido en la profesión, así como el interés por cualesquiera otras danzas y cierta predisposición a la colaboración interdisciplinar. De modo que el periplo formativo de cualquier profesional de veinticinco años ha itinerado por una formación dancística diversa, además de la flamenca.

La soltura frente a los medios de comunicación —entes de importancia creciente en la distribución de capitales—, el buen hacer mediático de las artistas, aunque lentamente, se va instaurando como un capítulo más en la formación autodidacta. Tanto la elaboración de un buen curriculum vitae como la predisposición a entrevistas de interés promocional son aspectos a los que las profesionales comienzan a prestar interés. Todo lo cual ofrece un cariz formativo bien distinto al de buena parte de las trayectorias de las artistas consagradas hoy activas, es decir, a la línea del baile flamenco más ortodoxo y heredero del baile espontaneísta. Quitando algunas excepciones, la mayoría de estas últimas se formó en baile flamenco exclusivamente, y su objetivo ha girado más en torno a la expresión y moderada renovación de ciertos estándares⁴⁹.

La línea educativa instaurada entre las jóvenes figuras y las principiantes enlaza, como decimos, con la corriente del ballet flamenco y sus características trayectorias profesionales, con la inquietud y afán de perfeccionamiento que han caracterizado a las artistas de la danza flamenca. El capital humano de la escena emergente tiene mucho que ofrecer al panorama actual del baile.

6. La innovación y el riesgo: trayectorias curriculares, precariedad y alternativas laborales

La innovación y el desafío que ésta trae aparejada son propios, sobre todo, de las jóvenes⁵⁰.

47. Pérez Yruela, M. “Cambio y modernización de la sociedad andaluza: nueva conceptualización de Andalucía”. Conferencia en el Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla (17 de junio de 2003).

48. Algunas desarrollan estudios universitarios en paralelo a su carrera artística.

49. Se ha tratado de una transformación más lenta auspiciada por la autoreferencialidad en el marco de una orientación evocativa de tendencia centrípeta. Ver nota al pie nº 42.

50. Por supuesto, jóvenes en sentido social, no cronológico.

El campo flamenco está copado por las producciones de las consagradas⁵¹, así que para hacerse un sitio conviene distinguirse frente a la competencia de las figuras ya establecidas, pero sobre todo del resto de las aspirantes; algo que, por lo demás, ocurre ya desde la época de los cafés cantantes en el s. XIX. Y esta distinción, en la mayoría de los casos, pasa por aportar novedades: romper, en palabras de las propias artistas⁵².

La innovación deviene así una de las claves de acceso al reconocimiento en el campo artístico. Pero para entender la innovación es crucial un concepto determinante, el riesgo.

La opción del riesgo está asociada a la actitud artística de desafío a lo establecido y es inherente y a la vez contrapunto de la creación artística. Contrapunto porque la soledad y el riesgo son el sino de la pionera, pero también de la extraviada. Y la diferencia entre una y otra es el hecho de cosechar reconocimiento y seguimiento o, por el contrario, fracaso⁵³.

Con todo y que la carrera de una artista está sujeta a fluctuaciones, los fracasos, en la esfera de las grandes apuestas a la que aludimos, son difíciles de remontar.

En palabras del sociólogo francés Pierre Bourdieu.

“Existen unas condiciones económicas del desafío económico que incita a decantarse hacia las posiciones más arriesgadas de la vanguardia intelectual y artística, y una aptitud para mantenerse en ellas en ausencia de toda contrapartida financiera; y también unas condiciones económicas de acceso a los beneficios simbólicos, que son, a su vez, susceptibles de ser convertidos, en un plazo más o menos corto, en beneficios económicos”. (Bourdieu, 1990: 320).

Aunque como este autor a menudo plantea, aun cuando los propios agentes diseñan sus estrategias, éstas pueden resultar eficientes sin que para ello sea imprescindible un cálculo clínico orientado a la maximización del beneficio económico. O sea, la disposición al riesgo puede ser una actitud vital —como la postura del arte por el arte— sin que necesariamente se esté pensando en su futuro rédito (máxime cuando acecha el fiasco), lo cual no resta un ápice a la verosimilitud de esta dinámica de transacción simbólica.

Anteriormente nos hemos referido a las condiciones económicas que, como el mecenazgo cultural, generan la posibilidad de fuerte innovación en el baile en el marco de los grandes festivales. Pero para entender la opción del riesgo más allá de la ocasión puntual, es decir, como actitud artística, hemos de prestar atención al *modus operandi* en el que se desenvuelven las artistas de baile flamenco, particularmente las más audaces.

Con un propósito ilustrativo, describimos la tónica en la trayectoria típica de una artista española emergente del baile actual, que en los casos más comunes, suele estar jalonada por los siguientes acontecimientos:

51. Es de subrayar que mientras que las nuevas producciones discográficas flamencas han de competir en las tiendas de discos con la abundante reedición discográfica del catálogo de clásicos, los espectáculos de baile flamenco no tienen esa competencia al salir al mercado. Tal vez este aspecto abre el mercado de la innovación al baile en mayor medida que al cante y a la guitarra —en los catálogos de clásicos no existe prácticamente otra discografía instrumental que la guitarra.
52. De entre las figuras aspirantes sólo Antonio el Pipa —y quizás alguna más— reclama para sí la máxima propugnada por consagradas como Manuela Carrasco, entre otras: “evolucionar sí, revolucionar no”.
53. Fracaso artístico, pero también empresarial, ya que según nuestros informes, hay de quien, para cofinanciar un gran estreno, hipoteca hasta su casa.

Comenzar a bailar (desde muy joven) por tradición familiar o bien por gusto. Destacar en la adolescencia y considerarlo una opción profesional eventualmente compatible con otras. Es cada vez más frecuente que esta formación se alterne con estudios medios y en ocasiones hasta universitarios. Una vez aceptado el baile como opción profesional (generalmente se aspira a trabajar como artista, aunque continúa la formación), se pueden impartir clases como forma de subsistencia. El tablao (Sevilla y Granada cuentan con los más estables en Andalucía) suele ser un espacio de aprendizaje escénico y desarrollo profesional que para las artistas andaluzas ocasionalmente puede suponer un viaje iniciático de medio año aproximadamente a Barcelona, Madrid o Tokio. Simultáneamente se completa la preparación atendiendo a los concursos de baile como forma de destacar, o bien, una vez alcanzado cierto nivel, puede optarse al ingreso en alguna compañía de baile (estable o no), donde continúa el aprendizaje. A partir de cualquiera de estos últimos momentos (concursos, compañías de baile) puede considerarse la posibilidad “hacerse un nombre” dándose a conocer a través del montaje de pequeños espectáculos en eventos flamencos o en las programaciones estables de teatros o espacios escénicos similares (“Flamenco Viene del Sur”, de la Consejería de Cultura y “Conocer el Flamenco”, de la Fundación El Monte, en Sevilla). Sólo una vez que se detenta cierto reconocimiento como joven figura, además de haber demostrado un gran conocimiento del baile, se contará con los apoyos institucionales y artísticos (un buen cuadro de artistas que secunden la propuesta) para arriesgarse y presentar algún proyecto de espectáculo a grandes festivales.

A esta tónica escapan quienes proceden de familia de artistas, las “flamencas de segunda generación”. En este caso, frecuente en el campo flamenco, suele darse una progresión que se salta algunos de estos pasos por contar con la posibilidad de temprana inserción profesional en las iniciativas desarrolladas por la familia. Olga decir que esta circunstancia no es una garantía de éxito, pero definitivamente ayuda en la carrera de la artista. También cabe apuntar en este extremo la censura que la tradición familiar puede reportar a la artista cuando alberga propósitos de innovación, que suele ser de mayor peso que las censuras propias del campo artístico que se aplican a todas las profesionales⁵⁴. Un hecho que por su carácter extraordinario merece tratamiento especial aparte de este texto es que, no obstante a esta censura familiar, personajes como Israel Galván, Belén Maya o Andrés Marín, figuras señeras de la experimentación actual en el baile, son precisamente artistas de “segunda generación”.

Como comenta Pedro G. Romero en una entrevista personal a propósito de la tónica de creación individual en el flamenco, las artistas flamencas, particularmente las bailaoras, sólo se permiten (o se les permite) hacer innovaciones cuando han demostrado holgadamente su erudición en la disciplina. Interpretamos esta acusada cautela como una garantía, una medida preventiva ante el riesgo que conlleva lanzarse a aportar innovaciones. Algo tan frecuente en el arte flamenco es bastante distinto en otras artes, por ejemplo en el arte contemporáneo, donde el desafío a la tradición aparece ya en los albores de cualquier trayectoria artística.

54. Ver Aïx Gracia, 2002.

Cabe señalar que el ámbito profesional del baile se caracteriza por la precariedad laboral. Una vez más, la abundancia de mano de obra frente a la oferta de empleo, creciente pero proporcionalmente escasa, conduce a que dominen los malos sueldos⁵⁵ y pésimas condiciones laborales (contratos basura o ausencia de ellos). El nivel económico de las jóvenes profesionales es así realmente bajo. La ausencia frecuente de contratos priva de la seguridad social a un ámbito profesional que por su desempeño físico padece una alta exposición a lesiones, lo que agrava la situación de inestabilidad hasta poner en peligro algunas carreras⁵⁶. No es en absoluto desdeñable el peligro añadido que entrañan las carreteras para una profesión que exige continua movilidad geográfica.

Con estas perspectivas, la aspiración al éxito artístico requiere de una inversión de esfuerzo a medio y largo plazo que no sería posible sin lo que, por su naturaleza amortiguadora del riesgo (y en cierto sentido pivotadora), vamos a permitirnos llamar espacios profesionales "colchón", de los que la figura se auxiliará en las emergencias tanto como en los recesos. A falta de rentistas, el campo flamenco goza de una alternativa laboral floreciente, muy asociada a su auge como world music, que por mor del fenómeno de la globalización está contribuyendo de manera certera al auge del baile flamenco: las clases de baile flamenco. Estas actividades se extienden por las ciudades andaluzas y otras grandes ciudades del Estado español, pero a su vez constituyen un fenómeno internacional que, aunque de menor envergadura, guarda similitudes con la expansión del tango argentino y la salsa.

No disponemos de datos exhaustivos, pero por las extranjeras que visitan Andalucía sabemos que existen círculos flamencos en las más dispares ciudades de Europa, América y Asia⁵⁷. Entre las actividades desarrolladas por estos círculos de "afición", que en algunos casos nos atreveríamos a llamar comunidades flamencas⁵⁸, cuentan de forma importante las clases de baile (además de reuniones y actuaciones de grupos locales en peñas, bares, restaurantes, etc.). Las docentes en estas ciudades extranjeras pueden ser profesionales de origen español afincadas o artistas españolas reconocidas de visita, coincidiendo o no con sus giras internacionales, aunque quizás dominen las profesoras nativas (o extranjeras de

55. El salario mensual de una joven bailaora en un tablao flamenco suele rondar entre los 360 y los 600 euros, mientras que en el caso de un hombre joven la remuneración está entre 480 y 720 euros aproximadamente. A esta diferencia de salarios contribuye, además de la discriminación laboral de las mujeres en nuestras sociedades, el hecho de que en el baile haya mucha más oferta de mano de obra femenina que masculina.

56. Según varias de nuestras informantes, cuando se cae enferma o se sufre una lesión comienzan serios problemas: se entra en un círculo vicioso. Se permanece sin trabajar durante un tiempo, y por lo tanto sin cobrar. Las lesiones en este tipo de trabajo pueden ser duraderas, pero además se pierde la forma, la fineza y la fuerza en el baile. Cuando se ha logrado reponerse de la enfermedad hay que empezar a recuperar la forma, pero se necesita dinero con el que pagar las salas de ensayo. Y no se puede ganar este dinero porque aún no se ha recuperado la preparación suficiente para trabajar.

57. Ver el texto "Literaturas del flamenco en N.Y.", de Susana Asensio, en esta misma publicación, así como la trilogía documental "Around Flamenco" (2002): "En las calles de N.Y."; "Un Samurai Flamenco" (Tokio); "Tanto Tiempo" (Madrid-París), de Paco Millán y Guillermo Paneque, Omnibus Pictures.

58. Según los distintos relatos de las aficionadas extranjeras que nos visitan en Sevilla, estas comunidades flamencas albergan ritualidades y universos representacionales particulares en ejercicio de una re-inventación de la tradición. Una tradición finalmente nutrida por retazos de la historia del flamenco en España y la historia del flamenco en su ciudad, ello en amalgama y fusión con expresiones de su cultura local. Es hora de que los discursos esencialistas y casticistas del flamenco reconozcan en su amplitud la riqueza antropológica del flamenco incluyendo estas expresiones culturales en los repertorios expresivos del género (terminología, ritualidad y demás usos sociales).

otros países afincadas en esas ciudades). Estas mismas profesoras acuden periódicamente a las ciudades meca flamenca españolas a modo de peregrinación, junto con toda una pléyade internacional de aficionadas al baile.

Los círculos flamencos autóctonos de estas mecas flamencas (Jerez, Granada, Sevilla, etc...) siempre cuentan con la visita de una cantidad importante de “afición” de origen extranjero (o españolas residentes en el extranjero), mayormente aglutinada en torno al baile, que permanece por temporadas cortas (unas semanas)⁵⁹, más largas (entre tres y doce meses) o bien se queda a residir. La presencia extranjera constituye parte indispensable del paisanaje en la bohemia flamenca. Las principales motivaciones de esta migración son, además de disfrutar de los encantos autóctonos y del “ambiente flamenco”, asistir a espectáculos, recibir clases y, bien formarse para impartir clases en las ciudades extranjeras donde están afincadas, o bien abrirse hueco profesional en el baile desde las mismas mecas flamencas. Como veremos a continuación al hablar de los nuevos públicos, la alta cualificación de las extranjeras visitantes marca una pauta de exigencia y gusto artístico que favorece la diversidad y superación artística.

Por otro lado, también cuenta como alternativa laboral para el sector flamenco emergente el empleo en los cuadros de baile de los tablaos y espacios similares, todo un caladero de artistas que se sostiene merced al sector turístico. Junto con las clases y los cuadros, la otra alternativa laboral a destacar se halla en las compañías de baile (sólo algunas de ellas estables). La proliferación de estos espacios acoge, sin embargo, sólo a alguna de la cuantiosa demanda de trabajo de profesionales del baile⁶⁰.

Entre estas formas de sustento, concretamente las clases de baile en academias o talleres itinerantes, estatal o internacionalmente, son claves para el mantenimiento de artistas y principiantes. Quien menos, puede impartir clases de las recurridas y populares sevillanas. Se puede decir que el capital cultural que se va a adquiriendo puede ir traducándose en capital económico de forma que permite subsistir, continuar la formación y mantenerse esperando la oportunidad. Las artistas emergentes con cierto reconocimiento, cuyas cotizadas lecciones serán codiciadas por numerosas estudiantes, tendrán la oportunidad de arriesgar y protagonizar cambios estéticos significativos. Para estas artistas, que por un descalabro pueden sufrir un receso en ofertas de su nivel, resultaría un tanto gravoso retornar a un escalafón profesional inferior como el tablao. En este sentido, las clases y talleres constituyen un seguro de subsistencia.

Por espacios “colchón” entendemos, pues, los ámbitos profesionales que ofrecen a la artista emergente: por un lado la posibilidad de “mantenerse” mientras se prepara para “pivotarse” a la primera línea de figuras mediante la superación y el lanzamiento de propuestas arriesgadas; y por otro lado le permiten, a modo de seguro, subsistir con cierta solvencia en

59. Según el estudio de la Consejería de Turismo sobre el impacto socioeconómico de la Bienal, el 46,4% de los 4.575 visitantes piensan volver a Sevilla para asistir a la Bienal o a eventos similares.

60. Indicativo de esta demanda es el número de artistas que la bailaora Eva Yerbabuena recibió a audición (enero de 2004) para incorporar nueve bailarinas a su compañía estable en vistas al nuevo proyecto para la Bienal de Flamenco 2004: casi doscientas aspirantes de entre 15 y 35 años, de Madrid, Barcelona, Granada, Valladolid, Cádiz y Sevilla, entre otras ciudades, incluidas numerosas bailaoras de origen extranjero.

caso de que las tentativas de lanzamiento resulten infructuosas. Detrás de cualquiera de estas dedicaciones alternativas que ofrece el aumento de tejido educativo y escénico en el flamenco no hay sino un público creciente en volumen y diversidad.

7. Nuevos públicos y afición

Paralelamente al cambio de espacios escénicos y tipo de espectáculos ha tenido lugar una importante renovación de los públicos, que ha tendido hacia la heterogeneidad y la especialización. Una diversidad de públicos que ha hecho posible el seguimiento de las diferentes tendencias artísticas, es decir, la pluralidad artística.

En la época de la revalorización —durante la segunda mitad de los años cincuenta, los sesenta e incluso principios de los setenta— los públicos mantenían cierta expectación artística. Una vez en plena vigencia el paradigma mairenista —desde la mitad de los setenta hasta mitad y final de los noventa— se produce un acuartelamiento generalizado (“todo el mundo a sus puestos”), donde cada quien ocupa, preserva y promociona su parcela. Según afirmaba hace diez años Agustín Gómez.

“La institución de la Llave de Oro del Cante [adjudicada en 1962 en Córdoba a Antonio Mairena] fue un acierto en ese momento precisamente; porque la afición estaba necesitada de santones orientadores, tierna y atenta al menor chasquido de los dedos. Ahora el flamenco está polarizado en una infinita atomización de gustos, definiciones y personalismos no creativos precisamente sino con un afán exclusivo de protagonismo”. (Gómez, A. 1994:25)

Atomización de gustos y protagonismo exclusivista entre la afición que trae consigo una cerrazón a las nuevas aportaciones. Como este mismo autor señala en relación al ámbito del espectáculo.

“Pero todavía hay una norme masa [de público], que todavía no sabe distinguir porque no tiene en vivo mejor espectáculo. ... Qué duda cabe que si mejorara el espectáculo flamenco se formaría al público mejor”. (Gómez, A. 1994: 33)

Así pues, el público que precede a la época actual, carece de una educación en cuanto a las claves escénicas que dificulta que cuajen las propuestas novedosas escénicamente.

Según Ortiz Nuevo, “Para comunicar, para llegar a los públicos, cada vez más heterogéneos, más ‘cultos’, hay que procurar que las cualidades de la estética del flamenco, ya sea la música, la danza o el cante, se planteen en todas sus potencialidades. Y no hay más límites que el talento, los presupuestos y la capacidad de los públicos que quieran seguir esos trabajos”⁶¹. Límites que en el caso de los públicos actuales, el mismo autor señala.

“Por un lado que hay señores y señoras que están con el prejuicio de examinar a los artistas para ver si saben o no utilizar determinadas normas o si cumplen determinados parámetros, y otras criaturas que van libremente a ver lo que se encuentran y si les interesa entran, y si no, no entran. (...) no sólo hay que tratar que la evolución se produzca en los flamencos, sino también en los públicos a los que ese arte va dirigido”.

Esto es algo que está cambiando con la incorporación de públicos a la que asistimos desde los años noventa, que ha contribuido aún más en cuanto a pluralidad de gustos, pero lo ha

61. Ortiz Nuevo, J.L. “La Evolución del espectáculo flamenco”, Ponencia en las “Jornadas Técnicas para la difusión y distribución del espectáculo flamenco”.

hecho de forma definitiva en apertura artística. Se trata de unos públicos conformados por personal local, pero de forma importante por público de origen extranjero. El público extranjero consumidor de flamenco (en sus distintas especies: espectáculos, clases de baile, complementos, etc.) en las ciudades globales supone una nueva audiencia que actúa como revulsivo artístico (demanda de innovaciones), a la vez que como estímulo a la hibridación (expectativas de colaboración y referencia a otras artes) y fuente de recursos complementaria para la renovación y expansión del baile flamenco.

7.1. Datos demográficos y económicos de la XII Bienal de Flamenco de Sevilla

Algunos estudios sobre afluencia extranjera pueden servirnos como indicadores indirectos sobre procedencia y usos de las visitantes.

Según el estudio de Turismo Andaluz O.T.S.T.A., Consejería de Turismo y Deportes, encargado a Saeta –empresa de estudios sociales– sobre Turismo de Flamenco durante la Bienal de Flamenco, Sevilla 2002.

Han asistido 4.575 personas visitantes con una media de 7 espectáculos, ocupando más de 32.000 localidades. Si el aforo total de la Bienal fue de 65.000 localidades, el 48% de las localidades estuvo cubierta por visitantes. El 76,7% de estas personas visitantes era de origen extranjero. Según lugar de procedencia.

País	%
España	23,3
EE.UU.	19'0
Japón	13,7
Alemania	11,2
Francia	6,0
Italia	4,0
Otros	22,8
TOTAL	100

Con una estancia media de 16 días y un gasto medio por día de 106,85 euros (1.709 euros por turista) los conceptos de gasto son.

Concepto	%
Entradas a los espectáculos	11,6
Alojamiento	31,8
Restaurantes, cafeterías y bares	24,5
Compras de artículos de flamenco	9,1
Otras compras	14,6
Transporte en destino	4,3
Otros 3,9	
TOTAL	100

Resulta significativo en cuanto al grado de implicación que el gasto medio en artículos relacionados con el flamenco ascienda a 155,6 euros por visitante. Otro dato en este sentido es que el 19,4 % de ellos optaron por un alojamiento en viviendas de amigos/familiares, lo que nos remite al nivel de relaciones sociales mantenidas en la ciudad a lo largo del tiempo. El 98,5 % de las personas encuestadas piensa volver a Andalucía.

Motivo	%
En calidad de turista	36,5
A la próxima edición de la Bienal	27,7
A otros eventos flamencos	18,7
Otras causas	17,1
TOTAL	100

Casi la mitad de las visitantes –tres de cada cuatro de ellas extranjeras– piensa volver a Sevilla buscando el flamenco. Este aspecto nos aproxima al público que acude en peregrinación a la ciudad como “meca flamenca”.

Algunos de los datos señalados por Turismo Andaluz O.T.S.T.A. vienen a ser refrendados por otro estudio –más modesto, pero que ofrece más proximidad cualitativa–, acerca de estudiantes de flamenco de origen extranjero: “Flamenco y turismo cultural: caracterización general de los alumnos de Taller Flamenco. Una primera aproximación al perfil turístico de los alumnos de flamenco extranjeros en la ciudad de Sevilla”. Realizado por el geógrafo Enrique Pavón y la escuela de flamenco y español Taller Flamenco⁶². Presentado en la FeriaMundial de flamenco, 25 de octubre de 2003, este estudio muestra los siguientes resultados en cuanto a procedencia.

País	%
Francia	20
Holanda	18
U.K.	12
EE.UU.	12
Italia	10
Japón	8
Alemania	6
Suiza	4
TOTAL	100

Se trata mayoritariamente de países con renta superior a la española⁶³, de modo que se mantiene la tónica dominante en el flujo turístico internacional en relación a la cultura. A

62. Cuestionario aplicado a una muestra de 50 aprendices de la escuela, en su práctica totalidad de origen extranjero, durante los meses de julio y agosto de 2003.

63. Las coincidencias con el estudio anteriormente aludido, sitúan como países extranjeros de origen –por orden según el número de visitantes– a EEUU, Japón, Alemania, Italia y Francia.

su vez, el estudio del Taller Flamenco caracteriza a estas personas como “cosmopolitas” por residir o haber residido buena parte de ellas en países distintos al de origen y tener costumbre de viajar. El 92 % de estudiantes de lengua española y flamenco sigue un curso de baile, toque o compás.

En cuanto a su calificación profesional, según este estudio:

Calificación profesional	%
Trabajadores altamente cualificados de la empresa privada	34
Profesionales liberales	34
Cuadros medios y altos de la administración y profesores	10
Estudiantes	18
Otros	4
TOTAL	100

Cruzando los datos con el estudio de Turismo Andaluz⁶⁴ podemos concluir que el nivel de preparación entre estas visitantes extranjeras es significativamente alto. Estamos así ante un público cualificado del que cabe esperar una considerable cultura musical y escénica, y consiguientemente una alta exigencia artística.

Respecto a la capacidad adquisitiva del público extranjero en términos generales, son significativos los datos aportados por la empresa flamenco_world.com, especializada en la venta on line de artículos relacionados con el flamenco (además de ofrecer una revista digital y, desde 2002, diversos servicios de turismo, management y enseñanza). Desde sus inicios como empresa han comercializado internacionalmente 25.000 discos de flamenco, pero también todo tipo de artículos como zapatos, cajones, DVD's, mantones, castañuelas, etc. Sus ratios de crecimiento del año 2002 apuntan un 30 % de ventas, hasta alcanzar los 722.000 euros; un 25 % de visitas, que superan el millón al mes; y un 50 % de número de clientes, que suman 15.000⁶⁵.

En cuanto a este tipo de artículos, la expansión del aprendizaje del flamenco, especialmente del baile, ha dado lugar desde finales de los años noventa a una abundante edición de métodos de enseñanza a partir de soportes audiovisuales (antes VHS, hoy DVD), así como la producción de numerosos artículos para el baile. Coincidiendo con la implantación del soporte DVD se está comenzando a prodigar la comercialización de vídeos de algunos grandes espectáculos de baile, hecho frecuente en otras danzas, como la contemporánea, y que todo apunta a que en el flamenco acabará por instaurarse. El público extranjero, más habituado a estos productos audiovisuales, es su principal demandante.

Este perfil de consumo cultural de la afición extranjera va penetrando paulatinamente entre las nuevas aficionadas españolas, entre las que también aumenta la renta y la cualificación.

64. Porcentaje de ocupaciones de los asistentes a la Bienal (incluidos españoles, 23,3 %): Profesión Liberal 26,10; Funcionario o empleado público 16,15; Técnico superior / medio cuenta ajena 15,50; Director gerente de la empresa 12,07; Administrativo o auxiliar admvo. 10,77; Obrero 4,40; Otros 15,01.

65. Informe presentado en la Feria Mundial de Flamenco, Sevilla, 4-10-2002.

Domina pues una educación en la cultura donde es ordinario el consumo y encaja perfectamente con la pluralidad de gustos artísticos. Inevitablemente, esto contrasta con el estereotipo de aficionada tradicional, que tiene un consumo escaso (según la máxima: "por arte no se paga, es una forma de vida que se encuentra en 'la calle'") y se mantiene adherida a un espectro restringido de corrientes artísticas.

La afición al flamenco prolifera por doquier, pero el baile es, sin duda, su adalid local e internacional. Su dimensión audiovisual y gran espectacularidad (entra por los ojos), que le imprime un carácter considerablemente más divulgativo, rebasa las fronteras culturales con más facilidad que el resto de los subgéneros y suscita una identificación casi inmediata. Por lo demás, un aspecto definitivo en el éxito del baile sobre otras variantes del flamenco es que el espectáculo de baile es artísticamente muy variado. Suele incluir cante e instrumentos de acompañamiento, y en muchos casos la ejecución corre a cargo de varias cantoras e instrumentistas. De esta manera, en cada espectáculo se asiste a una demostración artística diversa, lo cual es un aspecto crucial como reclamo de nuevos públicos.

Por otro lado, la práctica y formación en el baile es todo un fenómeno estatal e internacional. El aprendizaje resulta de recompensa más gratificante e inmediata, no hay más que colocarse unos zapatos y ya se puede comenzar a disfrutar aprendiendo pasos. Supone menos trabas que la guitarra, que aunque también genera un seguimiento importante, parte de una didáctica más austera que el baile y suele requerir el aprendizaje musical. Así también con otros instrumentos, a excepción quizás del popular cajón y la percusión. Y no digamos el cante, que además de ofrecer más dificultad a la transmisión, plantea a las foráneas la importante barrera de la lengua.

Otro aspecto de atracción para la eclosión de la enseñanza del baile es su adhesión al auge del fitness, la preparación física. De esta forma, al tiempo que se aprende una danza atractiva, se hace ejercicio físico y se estiliza la figura. Supone una réplica a la monotonía y la sedentarización, y se adscribe al culto a la belleza corporal de nuestro tiempo.

La última transformación de los públicos en el flamenco comienza de forma significativa a partir de la década de los noventa. El baile ha sido su principal divulgador y los extranjeros han aportado un caudal económico sustancial a esta transformación, bien como visitantes, bien como consumidores del flamenco de ultramar. Superada en el proceso de iniciación buena parte de su primera atracción por lo más exótico, estos públicos extranjeros aportan gustos heterogéneos e interés por la innovación. Durante tanto tiempo invisibilizados o denostados por la afición tradicional, estos nuevos públicos han actuado como importantes consumidores y catalizadores de la transformación artística junto con el también renovado(r) público local.

8. A modo de análisis prospectivo

El modelo del espectáculo de baile está marcando una importante tónica de innovación en el flamenco al tiempo que emplaza al resto de subgéneros a un planteamiento artístico-escénico renovador. Acaso en una reedición de los status instrumentales y escénicos del protoflamenco de principios del s. XIX, donde primaba el baile frente al cante y otros

instrumentos, y destacaba el teatro como espacio de presentación. Esta situación instrumental y escénica en el protoflamenco quizás está determinada por el carácter divulgativo de la danza, capacitada para la captación de nuevos públicos. El móvil divulgativo se reedita hoy con el protagonismo del baile flamenco, orientado hacia una colonización de públicos internacionales sin precedentes.

Si el cambio cultural es un fenómeno inherente a la transformación de nuestras sociedades, en el arte constituye un rasgo definitorio –agudizado hasta lo vertiginoso desde las vanguardias de principios de s. XX. En el flamenco, el cambio artístico se presenta objetivamente desde su constitución como género en el s. XIX y permanece a lo largo de su historia. Las innovaciones son percibidas por sus agentes de forma subjetiva bien como pérdida y fatalidad cultural, bien como desafío y estímulo creador que expresa las inquietudes de cada época. Constatamos que desde los años noventa hasta hoy, tanto los hechos objetivos como estas percepciones subjetivas apuntan a que asistimos a un relevo de paradigma artístico. A nuestro entender, el baile es protagonista en este relevo. La actual situación protagónica del baile en el flamenco dista mucho del estado de cosas acaecido desde los años sesenta hasta los noventa del s. XX, donde el cante abanderó la revalorización del flamenco y lideró el paradigma mairenista.

Este cambio de modelo instaurado mayormente por el baile está auspiciado por una serie de fenómenos socio-económicos que interpretamos como condiciones de producción artística. Estos fenómenos actuales, como la particular reconstrucción historia, las formas actuales de financiación, los nuevos perfiles socio profesionales, las dinámicas de creación orientadas hacia el riesgo y la amplia colonización de nuevos públicos, dibujan un panorama que apunta a la renovación y expansión del campo flamenco.

Alentada por la globalización económica y cultural, esta expansión aún no ha tocado techo. A poco que coincida con las dinámicas globales del arte y la cultura, al arte flamenco le queda bastante que dar de sí. Las tendencias económicas propias de la globalización sujetan al flamenco a las fuertes tensiones del mercado de la cultura: dinamización y florecimiento artístico frente a explotación laboral, precariedad y dependencia. A este respecto, poco aportan las perspectivas apocalípticas. La resolución de los conflictos resultantes pasa por una negociación entre agentes e instancias comprometidas en las que, una vez más, el Estado tiene un papel crucial como interlocutor y promotor. Para que esta negociación genere consecuencias positivas resultará definitiva la capacidad de organización colectiva del heterogéneo y no siempre bien avenido campo flamenco.

Bibliografía.

- AIX GRACIA, F. 2002 “El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales” en ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales, nº1. Dpto. de Sociología de la Universidad de Sevilla. Sevilla, págs. 109-125.
- 2003 “Arte Flamenco: ¿Industria cultural o cultura popular?. Una aproximación desde los usos del patrimonio.” Actas del IX Congreso de Antropología en Barcelona. Ed. ICA. Soporte CD. Ver en www.parabolica.org

- ÁLVAREZ CABALLERO, A. 1998 "El baile flamenco" Madrid: Alianza.
- 2002 "Un nuevo siglo para el baile", en Cruces, C. "Historia del Flamenco, Siglo XXI", Volumen VI, Sevilla, Ediciones Tartessos, págs. 167-189.
- BECKER, H. S. 1984 "Art Worlds", Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- BOURDIEU, P. 1995 "Las reglas del Arte", Barcelona, Anagrama.
- CASTELLS, M. 2000 "La ciudad de la nueva economía", La factoría nº 12 (junio-septiembre) <http://www.lafactoriaweb.com/articulos/castells12.htm>
- GÓMEZ, A. 2002 "Flamenco y Flamenglish" en VVAA "XXX Congreso de arte flamenco de Baeza" Fed. Provincial de Peñas Flamencas de Jaén. Baeza, págs. 60-69.
- 1994 "Los Festivales, los concursos, los espectáculos flamencos: la gran desmitificación", en La Caña, nº 8/9, Madrid, págs. 22-37.
- GÓMEZ, R., 2002 "Las Técnicas del Baile" en Cruces, C. "Historia del Flamenco, Siglo XXI", Volumen VI, Sevilla, Ediciones Tartessos, págs. 51-73.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. 1975 "Pepe Marchena y la Ópera Flamenca, y Otros Ensayos", Madrid, Demófilo.
- HOBSBAWM, E. y Ranger, T. (Coord.) 2002 "La invención de la tradición" Barcelona, Crítica.
- KLEIN, N. 2001 "No Logo", Barcelona: Ed. Paidós.
- LAVAU, L., 1999 (1973) "Teoría Romántica del canto Flamenco", Sevilla, Signatura.
- LORENTE RIVAS, M. 2001 "Etnografía antropológica del flamenco en Granada", Granada, Universidad de Granada y Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, T., 2002 "El ballet flamenco II" en Cruces, C. "Historia del Flamenco, Siglo XXI", Volumen VI, Sevilla, Ediciones Tartessos, págs. 11-39.
- MARTÍN MARTÍN, M. 1995 "Los Bolecos y el Trío Madrid", en Navarro García, J.L. y ROPERO NÚÑEZ, M. "Historia del Flamenco", Vol. IV, Sevilla, Tartessos, págs. 41-47.
- MOLINA, R. y Mairena, A. 1971 «Mundo y formas del canto flamenco», Sevilla, Librería Al-Andalus, (Madrid, 1963).
- NAVARRO GARCÍA, J. L. 2002 "De la Telethusa a la Macarrona, bailes andaluces y flamencos" Sevilla: Portada.
- 2003 "El ballet flamenco", Sevilla: Portada.
- ORTIZ NUEVO, J. L. 1990 «¿Se sabe algo?: viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX», Sevilla: El Carro de la Nieve.
- 1998 "Mi gustar flamenco very good", Sevilla, Bial de Arte Flamenco.
- 2000 "En 1925 hubo en Sevilla un Concurso de Cante Flamenco", Sevilla, Bial de Arte Flamenco.
- RÍOS RUIZ, M. 1994 "Panorama del arte flamenco en este fin de siglo" en La Caña nº 8/9, Madrid, págs. 5-21
- 1995 "Las últimas grandes figuras del baile" en Navarro García, J.L. y Ropero Núñez, M. "Historia del Flamenco", Vol. IV, Sevilla, Tartessos, págs. 49-71.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, A. 1999 "El impacto de la globalización en las dinámicas artísticas" en Porto Alegre. Revista de Artes Visuais 18, Vol. 10, pp. 53-65.
- STEINGRESS, G. 1989 «La aparición del canto flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX»

en «Dos siglos de flamenco: Actas de la Conferencia Internacional», Fundación Andaluza de Flamenco, Jerez de la Frontera.

— 1993 “Sociología del Cante Flamenco”, Jerez de la Frontera, Centro Andaluz de Flamenco.

— 2004 “El género andaluz y la escuela de baile agitanado en el París del romanticismo (1833-1865): un estudio sobre la hibridación transcultural en la formación del género flamenco.” (en edición).

STEINGRESS, G. y Baltanás, E. (Coords y Eds.) 1998 “*Flamenco y nacionalismo*, aportaciones para una sociología política del flamenco” Sevilla, Fundación Machado, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte.

VVAA, 1988 “Anuario Flamenco y Guía de Festivales” Jerez, Fundación Andaluza de flamenco.

YÚDICE, G. 2002 “El recurso de la cultura; usos de la cultura en la era global”, Barcelona, Gedisa.

Estudios consultados

Flamenco-world.com “Visitas Web Bienal”, informe durante la XI Bienal de Arte Flamenco, 5 septiembre – 8 octubre 2000. Madrid.

Saeta, 2002 “Estudio sobre turismo de Flamenco”, realizado para Turismo Andaluz O.T.S.T.A. durante la XII Bienal de Arte Flamenco. Sevilla.

Santos Pavón, E. 2003 “Flamenco y Turismo Cultural: caracterización general de los alumnos de taller flamenco. una primera aproximación al perfil turístico de los alumnos de flamenco extranjeros en la ciudad de Sevilla”, realizado para Taller Flamenco. Sevilla.

Algunas de las web consultadas

<http://www.flamenco-world.com>

<http://www.deflamenco.com>

<http://www.flamenco-news.com>

<http://caf.cica.es/>

<http://www.andalucia.org/flamenco/index.php>